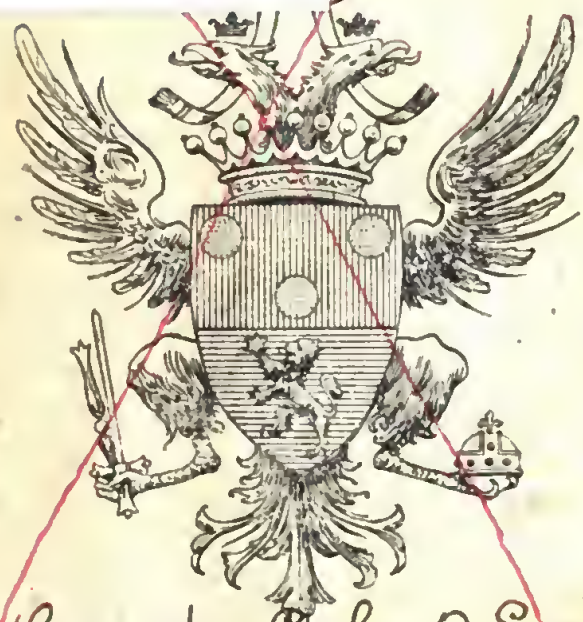
ESI - PALLI
A

BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
III.ª SALA
SCAFFALE 13
PLUTEO V
N.° CATENA 30

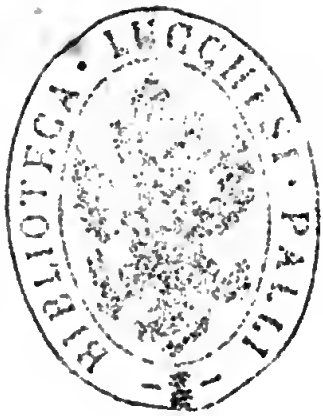
I. 30

TECA ·
I · PALLI ·



Grande Sala O.S.
21-VIII-8

III 13 V 30



Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

ALAMANNO MORELLI

Lit. Ravetta

Digitized by Google

NOTE

SULL'ARTE DRAMMATICA

RAPPRESENTATIVA

PER

ALAMANNO MORELLI

MILANO

PRESSO GIACOMO GNOCCHI EDITORE LIBRAIO

1862

AL SIG. COMMENDATORE

PASQUALE STANISLAO MANCINI

ILLUSTRISSIMO SIGNORE,

Quando io ebbi a pregarla di permettermi che quest'operetta portasse in fronte il di Lei nome, Ella reggeva il Ministero della Pubblica Istruzione. Siccome però io non mi era diretto unicamente al Ministro, ma sì veramente alla chiarissima intelligenza ed al nobile amore delle civili discipline che in Lei si accoppiano; così ora, benchè Le sia piaciuto rientrare nella vita privata, singolarmente mi onoro di intitolarle questo libercoló, modesto risultamento della lunga mia esperienza nella scena patria.

Epperò voglia Ella degnarsi di accettare l'espressione della mia vivissima gratitudine per la cortese condiscendenza addimostratami, la quale è un' arra

sicura ch' Ella vorrà quando che sia patrocinare presso la Nazionale Rappresentanza le sorti di questo teatro italiano che vuol risorgere colla Nazione.

Frattanto mi scrivo con la più profonda considerazione e riconoscenza

Di V. E.

Torino, 1.° aprile 1862.

Dev.° ed Obblig.° Servitore

Alamanno Morelli

Digitized by Google

PREFAZIONE

Mentre la pubblica opinione si mostra favorevole al risorgimento del Teatro Drammatico Nazionale — mentre autori, attori, pubblico e critici convengono in questo, che sia necessario il provvedere in qualche guisa acchè questa nobilissima fra le arti non cada in totale abbandono — mentre infine lo stesso Italiano Governo ha mostrato di volersene seriamente occupare, convocando a tal uopo a Torino una commissione di eletti e nobili ingegni a preparare le basi d'un formale e completo progetto in proposito; io ho creduto, ed ho fede di non essermi ingannato, essere obbligo di ognuno, che al teatro drammatico serve od ha servito, il concorrere colle proprie forze ad agevolare l'opera dell'invocata restaurazione. Gli è con questo intendimento, ed animato da questa idea, che mi faccio ardito di pubblicare alcuni miei studi che, nella mia lunga carriera di artista, son venuto raccogliendo intorno all'arte drammatica rappresentativa. Volli

chiamarli Note, *appunto per dare a divedere com' io non aspiri ad annettere a questa pubblicazione un' importanza maggiore di quella che ha e può avere. Del rimanente, ho fiducia che non riusciranno affatto inutili agli studiosi, ove si consideri che sono il frutto di una lunga esperienza, di molti anni di osservazioni e di confronti, infine di quello zelo e diligenza costanti che, sia come attore, sia come direttore della compagnia Lombarda, sia come maestro al Filodrammatico di Milano, ho sempre cercato di mettere in ogni cosa che a quest' arte, da me in sommo grado prediletta, si riferisce. Invoco la benevolenza dei miei confratelli, e sarà la più grande delle ricompense a cui mi sia dato aspirare, se potrò conoscere che questi miei studi possano aver contribuito in qualche modo al miglioramento del Teatro Italiano.*

Milano, 6 marzo 1862.

ALAMANNO MORELLI.

INDICE

Introduzione . . . . . Pag. 1

PARTE I.

Della Tragedia.

CAPO I. — Della Tragedia in generale . . . . . » 5
CAPO II. — Delle situazioni tragiche . . . . . » 9
§ I. — Dell' ammonitiva . . . . . » 13
§ II. — Della narrativa . . . . . » 16
§ III. — Della narrativa descrittiva . . . . . » 20
§ IV. — Dell' oratoria . . . . . » 25
§ V. — Della passione d'amore . . . . . » 29
§. VI. — Dell'amore colpevole e dell'amore ributtato da un odio giusto e di sangue . . » 33
§ VII. — Del sentimento di fierezza e crudeltà » 38
§ VIII. — Del mirabile . . . . . » 41
§ IX. — Del monologo . . . . . » 49
§ X. — Delle diverse morti sceniche . . . . » 53
CAPO III. — Dei caratteri e personaggi tragici . . » 57
CAPO IV. — Dei quadri della Tragedia . . . . » 64
CAPO V. — Della maschera e dei vestimenti . . » 68
CAPO VI. — Dell'azione, delle pose, ecc. . . . » 72
CAPO VII. — Delle qualità necessarie all'attore tragico » 76

PARTE II.

Della Commedia.

CAPO I. — Della Commedia in generale . . . . » 81
CAPO II. — Dell' alta Commedia . . . . . » 85
CAPO III. — Della Commedia di carattere . . . » 89
CAPO IV. — Della Commedia d'intrigo . . . . » 93
CAPO V. — Della recitazione semplice e naturale » 97
CAPO VI. — Dei personaggi principali . . . . » 101
§ I. — Dell' attore primario . . . . . » 105

§ II. — Dell'attrice primaria . . . . . Pag. 109
§ III. — Dei personaggi padre e madre . . . » 113
§ IV. — Dei caratteristi . . . . . » 117
§ V. — Della parte nera . . . . . » 121
§ VI. — Della parte disinvolta . . . . . » 125
§ VII. — Della parte raggiratrice . . . . . » 128
CAPO VII. — Delle condizioni sociali . . . . . » 132

PARTE III.

Del Componimento drammatico . . . . . » 137
Del Dramma storico . . . . . » 141

PARTE IV.

D'altre parti comuni alla Commedia ed al Dramma.

CAPO I. — Del basso-comico, delle caricature, ecc. » 145
CAPO II. — Dei rapsodi o imitatori o plagiarj . » 149

PARTE V.

Della distribuzione delle parti . . . . . » 153
Conclusione . . . . . » 157

ERRATA CORRIGE

Pag.	14	linea	20	e grave cui con	e grave con cui
»	18	»	2	nemico d'Ottavio	nemico d'Ottavia
»	21	»	29	*Ifigenia in Turide*	*Ifigenia in Tauride*
»	39	»	26	a lui emanata	de lui emanata
»	48	»	17	impresa	impressa
»	98	»	6	chi si	che si
»	100	»	16	E pur	È pur
»	105	»	8	disanima	disamina
»	122	»	30	della vagine	della laringe
»	113	»	4	senza lasciare abbandonare	senza abbandonare
»	117	»	9-10	dirsi chiamare *caratterista*	dirsi *caratterista*
»	135	»	30	sgurdo	sguardo
»	136	»	22	era ancor praticata	erano ancor praticati
»	139	»	13	non intende	ma intendo
»	142	»	25	*Quintino d'Uvvard*	*Quintino Durvard*
»	150	»	1	è.	è.

INTRODUZIONE

Affinchè un'arte possa fiorire presso una Nazione, ella ha bisogno della simpatia e della protezione del paese e del governo. Se le mancano gli incoraggiamenti, se manca l'esempio dei maggiori che i minori muovano a convenientemente pregiarla, ella resterà sempre negletta. Potrà forse per l'impulso di qualche animoso momentaneamente rialzarsi, ma la mancanza di ogni ajuto, e l'avvilimento in cui è tenuta e mantenuta, la faranno ben presto ricadere nella sua antica abbiezione.

Con le attuali risorse dei teatri drammatici in Italia, è vano sperarne oggi il risorgimento. Gravi le spese, scarsi i proventi, nessun sussidio.

È cosa dolorosa il vedere che questa noncuranza si estende perfino a sconoscere gli sforzi di que'pochi, che, abbandonando ogni idea d'interesse, si consacrarono interamente all'arte e a' suoi progressi; il vedere che il pubblico, per lo più senza gusto e privo d'ogni criterio estetico, ordinariamente dopo aver plaudito il buon attore, festeggia l'ignorante, purchè costui con mezzi esterni lo abbagli, ponendo allo stesso livello l'attore compiuto e l'attore manierato, apprezzando in una parola tanto il vero, che il falso; dal che s'origina la decadenza delle arti tutte, e la crescente usurpazione del barocco.

Duole il vedere che mentre gli studiosi dell'arte rappresentativa lamentano la sua decadenza, alcuni giornali

teatrali proseguono imperturbati a levare a' sette cieli tutto e tutti, e a chiamarsi contenti di ogni cosa; sicchè lo straniero conclude che esecutori e giudici sono egualmente fuori di strada, e che il palco scenico e la platea concordano perfettamente, ognuno nella speciale sua attribuzione, a fare il peggio che sia possibile.

Alcuni giornali notano bensì i difetti, ma non additano il meglio. Quanto di frequente essi trattano questioni attinenti all'arte drammatica, discutono i dubbi che insorgono nella esecuzione di una parte, analizzano un' ambiguità scenica, conoscendo le difficoltà che l'arte può trovare nell' esecuzione? Essi vi diranno: *parlate piano*, con voce naturale; il nostro pubblico che è sempre rumoroso, perchè poco spende per ascoltare, vi risponderà: parlate piano e naturale nella *naturalezza* delle vostre camere; ma se questa è più che il *naturale*, servitevene se volete farvi sentire. E come questa, altre controversie di simil peso sono d' ordinario quelle che gli articolisti impugnano. Alcuni altri gridano: noi vogliamo la *natura* sulla scena, la *natura vera* e senza artificio, di sorta, e ciò sia tanto per gli autori, che per gli attori. Secondando l'erroneità di questo principio, noi saremmo obbligati di far vedere Giobbe sul letamaio, e Lazzaro in atto di pulir le sue piaghe. E codesti suggerimenti balzani, e le bizzarre interpretazioni che ne fanno gli attori, per la più parte schiavi di opinioni e principii mal digeriti, o creati a proprio capriccio, hanno spinto l'arte all'intera sua decadenza. E a questo lagrimevole stato si ridusse il nostro Teatro Drammatico rappresentativo, perchè non curato, mal giudicato e punto sussidiato.

Quantunque però l' esperienza nostra ci abbia convinti che l' attore delle Compagnie Comiche, non può per mancanza di mezzi e di tempo approfondire l' arte sua,

dovendo e bramando esso contentare il pubblico affamato di novità e sopratutto dei romanzi dialogizzati, e che perciò sarebbe inutile invitare i commedianti ad ascoltare e mettere in pratica i precetti nostri che maturi studj domandano, ci rivolgiamo agli amatori dell' arte, sperando ch'essi, coltivando l' arte per solo diletto e non per bisogno di sussistenza, vorranno trarne partito, e perchè dietro il loro esempio, se tempi migliori sorgano per il Teatro Italiano, anche gli artisti di professione a questi studj si sentano attratti e necessitati.

Ma è pur doloroso vedere come anco tra i Filodrammatici prevalga all'amore dello studio e dell'arte, la mania degli applausi e dei suffragi degli spettatori, sebbene non tutti autorizzati dal buon senso ad applaudire, tanto che, per ottenerne con qualche facilità, ricorron a tristi ed imperfetti componimenti, nelle cui rappresentazioni, mercè certi luoghi comuni e di facile successo, quando strappino applausi credono coscienziosamente di aver *fatto bene*, mentre non riflettono che quegli applausi son dovuti al favorevole aspetto della *parte!* Il *Filodrammatico*, a nostro avviso, dovrebbe per l'istituto del titolo che porta prendere a svolgere la *parte* più difficile, e non quella che è bella e fatta da sè.

Penseremmo adunque che i *dilettanti* non si scostassero mai dalle opere classiche, imperocchè nelle cose classiche soltanto, e in quelle lavorate alla buona scuola dei classici maestri, si trovano i *caratteri* veri, il processo esatto e metafisico delle passioni, la proprietà dei concetti e dei modi, e la persuasione dell' intelletto sulla forma del componimento. Ogni nazione tende a conservare il proprio teatro, e per decoro proprio, e perchè ogni paese ha un carattere, un sentire, un conversare, un vivere, un ideale tutto speciale, tanto che la *pianta*

Francese non fiorirà meglio che sotto la coltura francese, e così l'Italiana, l'Alemanna, la Spagnuola, l'Inglese, e via discorrendo. Nè si objetti che la Natura è una in tutto il mondo: perchè se la Natura è una, la fisonomia d'ogni paese è diversa, diversi ne sono il sentire, i modi e l'idea. La mente stessa dell'uomo, per quanto possa essere di straordinaria potenza, si piega alla natura del clima in cui egli nasce. *Ariosto* nato in Inghilterra o in Iscozia, avrebbe scritto l'*Ossian* e non l'*Orlando*. *Tasso* nato in Germania, avrebbe scritto la *Messiade* e non la *Gerusalemme*, e così dicasi degli altri. Trattiamo dunque le cose nostre; presentiamoci noi, come noi, nella commedia: e per la tragedia, che non va disgiunta dalla poesia, atteniamoci a quelle che sono nate orgogliose fra noi, perchè l' *ipotetico*, se così vogliam dire, si innesterà in noi con maggior spontaneità, che non quello mendicato dagli altri, di cui, fra parentesi, sentiamo di non avere affatto bisogno.

Da tali principj, decorosi per un' *arte d' imitazione* che certamente non occupa l' ultimo posto, noi non ci possiamo scostare. I soli Filodrammatici, per le ragioni esposte, sono quelli che possono ai dì presenti sostenerla nella sua purezza. Sarà bello vederli primeggiare dal lato *estetico* sugli attori dei pubblici teatri; mentre saranno secondarj sempre quando i nostri *improvvisatori* vorranno emulare. E guai a quelli che sentendosi spinti a secondare un vago impulso che viziosamente chiamasi genio, correndo dietro ad una tale illusione pensan di fare da loro *la cosa*, senza conoscerne le teorie e i principj!... Guai per l'*orecchiante*, che canta le arie ignaro d'ogni istruzione musicale! Il pubblico idiota lo applaude; e applaudendolo lo inganna, onde, sbagliando, non sa correggersi, e persuaso di far bene, dal far bene si trova immensamente lontano!

PARTE I.

DELLA TRAGEDIA

CAPO I.

Della Tragedia in generale.

La Tragedia (premettiamo che noi parliamo della Tragedia italiana) è tale componimento, che per la forma del poema, per i concetti che la illustrano, e per il metodo con cui ella è scritta dai nostri Classici, e dai moderni a un tempo, contiene in tutte le sue parti alcuni principj convenzionali, per i quali innalzandosi al di sopra del *vero*, ed anco del *verosimile*, richiede necessariamente un modo speciale di esposizione, un modo che non discostandosi intieramente dalla verità abbia quel misto di pomposo e misurato che alla natura di tal poesia si addice!

E cominciando a prendere questo componimento dalla misura del periodo e della dizione, noi troviamo che una tale elevatezza di esposizione è indispensabile per ben rispondere alla esigenza del *verso*, alle *ellissi sineddoche epifonemate;* le quali esposte semplicemente, e in modo prosaico dagli attori, trasformerebbero gl' interlocutori in pedanti caricati, quando intendessero di manifestare passioni e concetti sommi a guisa di gonfi oratori che hanno l' arte di trasformare la cosa più grave in goffa e ridicola.

Ed infatti, prendiamo uno dei più comuni pensieri dell'Alfieri, un pensiero solenne e grandioso unicamente per la dignità e connessione del verso, quale è la riflessione che fa il padre a Raimondo nella *Congiura dei Pazzi*, quando Guglielmo gli chiede se sia sicuro dei congiurati, del sentire del popolo, e della opportunità del momento; cui egli, Raimondo, risponde:

E s' altro fosse
Al mio furor, che in petto
Serrai tant' anni, or credi tu che il freno
Allenterei sconsideratamente?

Chi volesse semplificare alla carlona e famigliarmente questo concetto, non sembrerebbe che un imbecille, o un pazzo; mentrechè prosaicamente dovrebbe dire: *E tu me lo domandi? Credi tu che simili imprese si tentino con la testa nel sacco?* Tale risposta in prosa consonerebbe perfettamente all' altra esposta in versi; ma come in prosa, se fosse declamata, diventerebbe caricata, e ridicola, così l' altra, rivestita dell' interpunzione misurata del verso, e che splende di bella poesia, diventerebbe per la stessa ragione caricata ed impropria.

Inoltre, se nel discorso più semplice, nel dialogo famigliare della conversazione, quando si presenta il destro di appoggiare la forza del nostro argomento con la citazione di un verso italiano o latino, nell' esporlo la nostra voce non si eleva dall' ordinario, e per istinto non convenzionale, ma spontaneo e naturale, non cerchiamo di esprimerlo sonoramente ed in modo grave, assai diverso da quello che abbiam tenuto nel procedere del nostro discorso famigliare?

È falsa l' idea che il dialogo tragico, la *narrativa*, la *descrittiva*, l' *invettiva*, l' *apostrofe*, ecc., dove l' oratoria

per sè stessa già elevata, più solenne si rende mercè la misura del verso, possa essere espressa con la semplicità dei modi, usati nella prosa famigliare: *Maledetta la mia cattiva stella! — Diavolo, quando finirai di perseguitarmi? — Miei cari amici, se sapeste che cosa è succeduto! — Oh, abbiamo camminato troppo, sediamoci e riposiamo*, od altre cose di simil fatta.

E per trasportare alla naturalezza dei modi famigliari i concetti tragici, mi crederò permesso di uccidere a dirittura il poeta verseggiatore? e ciò al solo fine di persuadere lo spettatore, che l'autore ha scherzato volendo far versi, ma che il verso io lo snervo, lo scompongo, e mi credo in diritto di distruggerlo, perchè nel conversare comune non si trovano uomini che parlino in versi, perchè non si ha mai contrastato in versi, non si sono mai fatti contratti in versi, e che incominciando da Eschilo, e terminando con l'Alfieri, tutti quelli che hanno voluto far credere che gli uomini così potessero al tempo eroico parlare e conversare fra di loro furono tanti pazzi, imperciocchè il teatro vuole verità e naturalezza di esposizione. E qui sta lo sbaglio, e qui è dove gli oppositori della declamazione tragica si condannano da loro stessi per erroneità di giudizio.

Noi non intendiamo che la declamazione tragica debba essere una esagerazione di modi, d'intonazione stentorea, o elegiaca, di contorcimenti, disegni e pose manierate, perchè rifiutiamo quel componimento che può peccare di tronfie proposizioni, di strampalati traslati, d'iperboli ributtanti; chè a siffatta parodìa di poemi, corrispondente parodìa di declamazione si domanda; ma vogliamo che alla dignità dei versi, alla maestà dei concetti, all'energia delle passioni, allo sviluppo tragico, modi misurati, nobili atteggiamenti e puntatura esatta del verso corrispon-

dano, affinchè fra il componimento e la esposizione ne succeda un inesto perfetto di relative intonazioni, e sceltezza di azione, da cui proceda l'armonia. Per avvicinare codeste due parti, una convenzionale e l'altra di un'assoluta verità, fa d'uopo che quest'ultima, moderatamente sì, ma pure un qualche poco si pieghi al *convenzionale* dell'altra, e che cotesto *convenzionale* tanto si accosti al *vero* da darne in risultato un *verosimile*, che fonda perfettamente insieme le due diverse esigenze.

La plebe greca e la plebe romana avranno certamente avuto, come la nostra, i suoi modi di dire, di atteggiarsi, ec., ec. Ora per rappresentare *Virginia*, composta quasi tutta di popolo e plebe, dovremo studiarci di trasportare sul teatro tragico dell'Alfieri il portamento e i gesti e l'atteggiarsi della prima classe de' Romani, mentre il parlare è tutto proprio dell'ultima? Lo sproposito sarebbe tanto strano, quanto indecente; si oltrepasserebbe anco il detto di *Boileau* che dal grande al ridicolo non vi è che un passo; perchè porremmo sulla scena, per rappresentare un altissimo fatto tragico, le forme dei personaggi che scelse *Plauto* per rappresentare le sue commedie? Quando si voglia persistere in così erroneo progetto, sostenuto dalle pure ciarle, e dai circoli viziosi dei *naturalisti trascendentali* dell'arte, meglio è bandire la tragedia dal teatro, finchè tempi più ragionevoli non permettano di degnamente rappresentarla.

CAPO II.

Delle situazioni tragiche.

Difficilmente col mezzo morto dello scritto si possono somministrare esatti insegnamenti sulla recitazione di un componimento, che elevandosi dal modo semplice e comune, richiede speciale intonazione, pose, ed azioni relative al subbietto. — Quel che può dettarsi teoreticamente senza la pratica, e la dimostrazione effettiva del maestro, resterebbe quasi inutile per formare l'artista.

Quindi cercheremo sussidiare le nostre principali teorie con l'insegnamento pratico. Ciò fornirà il compito a varie trattazioni, dalle quali speriamo che gli artisti attinger debbano non pochi vantaggi.

E prima di trattare dell'arte propria a rappresentare il più sublime de'componimenti scenici, come lo considerano i letterati tutti, crediamo utile dir qualche cosa sul *bello estetico* di tali poemi, oramai adulterati da drammi bislacchi, e incompatibili con i precetti dettati dai sommi maestri Greci e Latini, sulle orme de'quali gl'Italiani, come dicemmo, hanno raggiunto l'assoluto primato almeno in quanto si riferisce alla forma.

Ma la distinzione fra il bello *vero*, e il fascino apparente del *bello*, fra l'oro e l'orpello, è ricerca troppo vasta, e direm quasi metafisica, per cui ci contenteremo di assicurare sulla fede nostra gli studiosi, che quanto proporremo loro a modello del *bello*, non sarà che il *bello assoluto*, perchè identicamente *vero* in fatto d'arte, di psicologia di caratteri, di fisiologia di passioni e abitudini; onde chi all'arte scenica rappresentativa si dedica, com-

prenderà bene il valor vero degli autori, e perchè furono da noi indovinati nei modi che saremo per dimostrare.

Cominciamo adunque dall'osservare essere falso il principio di *dover* riportare la *natura* in tutta la sua entità sulla scena, tanto nella tragedia che nella commedia. Ciò che si esige dalla *scena* è la *bella imitazione* della natura, e non la *natura identica*, ond'è che questo nobile raffinamento si chiama *arte*. Quest'arte consiste tutta nell' *ingentilire* la verità con quella *maestria* che la verità non distrugga, ma la renda così venusta da riuscire più splendida ed aggradevole, come il diamante che consegnato greggio all'artista in brillante puro e splendido in ogni sua parte dall'arte viene trasformato.

Questo principio, buono per gli esecutori della commedia e della tragedia insieme, si eleva ancora di più trattandosi degli attori tragici, giacchè nella tragedia e il personaggio, e il dire, e il fatto interamente dal comune e dal familiare si sollevano. — Nè giova il dire che gli uomini presentatici dai poeti tragici siano stati uomini comuni ed eguali perfettamente a noi. Primieramente perchè tali personaggi dalla storia tradotti nella poesia, hanno preso subito un carattere più elevato e convenzionale essendo come già trasportati ad una *natura mista*. Perciò la tragedia prende in appoggio di questa (diremo così) trasmigrazione, l'aver essa cominciato col porre sulla scena uomini del tempo storico-eroico della Grecia, scartando però dagli uomini dell'epoca tutto ciò che non li raffigurava grandi abbastanza per fare una legge dei loro concetti, un alto esempio di emulazione delle loro virtù, e un solenne abborrimento del vizio.

Non discutiamo se questo principio sia vero o falso,

ma consideriamo soltanto che su queste basi si costituì il *concetto* del componimento tragico, incominciando dalle tragedie di Eschilo che non intese di derogare menomamente tanto dal lato della sostanza, che della forma, in fino alle tragedie perfezionate dal progresso dell'arte.

Su questo fondamento si incominciò dal destinare alla tragedia teatri più vasti e maestosi di quelli fatti per la commedia: e per segnare anco materialmente la parte ideale del poema si destinò agli attori il coturno, calzamento dignitoso ed eroico. A compiere questa diversità di *natura* fra la tragedia e la commedia, si elevò lo stile, gli si concesse dialogare poeticamente, e tutte quelle altre specialità che distinsero lo stile tragico dal comico. Tutte queste disposizioni, e direm così depurazioni della famigliarità, e dei soggetti, e dei concetti comuni alla vita domestica, persuasero facilmente gli spettatori greci, feraci nell'immaginazione e squisiti nel giudizio del bello ideale, che i personaggi disegnati da Eschilo, Sofocle, Euripide, benchè fossero artisticamente rappresentati, si conservavano però sempre veri, e come veri dovevano ritenersi. Sollevatasi così la poesia, l'arte del *rappresentarla* necessariamente, per non produrre insopportabile distonanza, dovette del pari innalzarsi a quel livello; perciò l'azione si fece più grandiosa e misurata, mentre che la intonazione prese toni armoniosi e gravi. Questo studio di *esatta imitazione* degli umani affetti, corretta e ingentilita dalla sceltezza dei modi, ha costituito l'arte della declamazione tragica; senza il quale trovato, il modo degli attori sarebbe stato e sarebbe in assoluta opposizione con l'intenzione degli autori.

Ma i concetti filosofici, quando cadono sotto il giudizio degli idioti, il più delle volte vengono falsamente interpretati; e la grazia nelle arti per lo più da cotesti si

degenera in manierismo e caricatura; laonde i cattivi attori pensando di abbellire, deformarono il concetto del bello; e la recitazione tragica tolta ai modi familiari passò nel fantastico, nell'esagerato, e falsa doppiamente divenne. — Per non recitare il verso come familiarmente si parla la prosa, si cominciò a servirsi di una declamazione quasi cantata, terminando i periodi con una perpetua disgustosa cadenza, sformando l'azione in modacci e brutti scorci, strillando e urlando alla disperata, e seguendo la desinenza dell'esametro con tanta servilità di cadenze da rendere insopportabile l'armonia naturale di un verso tanto sublime.

È difficilissimo per i profani dell'arte l'evitare un tale sbaglio: si richiede grave studio e somma avvertenza per prendere i modi proporzionali e giusti; ma noi vi riusciremo col segnalare dove consista il fatalissimo pericolo di cadere nella monotonia; quali siano le intonazioni proprie di ogni e svariato concetto, la naturale e bella compostezza della persona, non che le pose artistiche, tolte dai miglori studj di pitture e sculture.

Dopo aver detto quanto può servire al nostro assunto sulla natura del poema tragico, per distruggere le false idee che generalmente si hanno a di lui riguardo, passiamo a discorrere dell'istruzione artistica, relativa alle diverse parti di tal poesia dal lato della rappresentazione.

Per mantenere un certo ordine ne' nostri studj, stabiliamo le seguenti situazioni tragiche; cioè: l'*ammonitiva*, *narrativa*, *narrativa descrittiva*, *oratoria*, *affettuosa*, *feroce*, *estatica* o *mirabile*, il *monologo*, e finalmente le diverse *morti*, le quali ordinariamente formano la *catastrofe*, o l'*exodo* di un tale componimento, le quali anderemo sviluppando sopra soggetti e personaggi *storici*, e *storici eroici* dall'Alfieri sulla scena presentati.

§ I. — DELL' AMMONITIVA

Per l'*Ammonitiva* prendiamo a studio il discorso di Seneca a Nerone nell'atto quarto, scena seconda, della tragedia *Ottavia*. Tal parlata incomincia:

Infin che grida
Di plebe ascolto, e che il furor tuo crudo, ecc.

Sono qui da notarsi l'intonazione, le pose, il gesto e quel contegno filosofico del personaggio, che alla verità dei propositi unisce la dignità dei modi, e il freddo disprezzo della vita, ed ecco come

... *Infin che grida*
Di plebe ascolto ...

Se si accompagnasse la parola con l'elevazione delle braccia, componendo la bocca a modo di grida; applicando alla susseguente parola *furore* il corrugare delle ciglia e lo stringere minacciosamente il pugno, per quindi raccogliersi tutto in sè con tinte di paura dicendo *timore;* questo ammasso di gesti indicativi, oltr' essere un barocchismo assoluto, distruggerebbe il concetto principale della parlata di Seneca, il quale non si propone che *avvilire* il tiranno, e altamente sollevare dall' abbiezione sè stesso. Però erigendo invece dignitosamente la persona, stendendo la mano destra, e tenendola ferma verso Nerone, l'azione sarebbe quella del filosofo profondo scrutinatore dell'altrui animo, e indicativa del detto comune *sai che io ti conosco*, rinvigorata dalla fermezza dell'oratore. E tanto più questo modo è indispensabile a tenersi, in quanto gli accennati primi versi non sono altro

che un esordio, una preparazione all'alto discorso che vi succede, pieno d'alte sentenze, detti e ricordanze di terribili fatti, espressi tutti con l'intenzione di risvegliare tutta la collera della fiera, nel cui sprezzo sta forse la sola speranza di redimere la propria fama.

Ora, se questo, direm così, stimolo allo sdegno non è regolato dalla nobiltà dell'arte, in che si trasformerebbe una scena tanto grandiosa quanto vera, una delle più belle della tragedia? Detto con tali principj tutto il seguito del discorso di Seneca, risalterà tanto bello, quanto dignitoso e filosofico.

Stavvi in questa *parlata* un esclamativo epifonemate breve, potente, di un significato, diremmo quasi, tanto grande quanto il famoso *Medea superesa* della tragedia latina (dello stesso Seneca), e questo è nel punto oratorio dell'*enumerazione* usata dal filosofo, quando da sè stesso confessa le proprie colpe e servilità sua, dicendo:

Io (vil) credei per compiacerti o finsi, ecc.

Qui bisogna notare particolarmente il modo *dispregiativo* e grave cui con deve essere pronunciato, e come richieda un passaggio di voce affatto particolare e un'azione che esprima disprezzo, quasi imprima un marchio infamante.

A nostro credere è quello il punto principale in cui volle l'Autore attrarre la simpatia dello spettatore sul personaggio di Seneca, il quale storicamente reo di servile condiscendenza verso il più spregievole dei padroni, ha potuto mancare più e più volte ai doveri di precettore, di consigliere, d'uomo, ma finalmente indignato contro la propria bassezza, irrompe più contro la propria viltà, che contro la ferocia altrui, *amplificando* il concetto col dire:

Io m' ebbi
Vestito il cuore dell'acciar suo stesso;

e con tale assoluta confessione rende tanto grande colui, quanto prima appariva basso, timido e vile.

Questi *punti*, e direi quasi, rapidi e maestrevoli cambiamenti di fisonomia, unicamente proprj dei grandi maestri, non saranno mai abbastanza raccomandati agli studiosi, imperocchè la felice inspirazione del genio dell'autore dev' essere dall' attore completamente sentita, e trasfusa come elettrica scintilla nell'animo dello spettatore. L'ultima considerazione, ed importante studio da farsi nella chiusa dell'accennato *discorso*, sta nelle parole che ne formano l' *exodo*, parole proprie del personaggio che seppe destarci alta stima di sè quando si separa da Nerone dicendo:

Dissi, e il dir m'importava: a me in risposta
Manderai poscia a tuo grand'agio, morte.

Pronunziando tali parole, l'attore deve mantenere voce grave, e non concitata, fermo contegno, nessuna azione, tutto ciò infine che appalesa la fredda aspettazione del supplizio, conseguenza di una pubblica manifestazione delle proprie mancanze, e degli altrui delitti; quella maestà infine di cui si riveste l'anima dell'uomo, che appalesandosi colpevole di condiscendenza e complicità a detestabili fatti, trova giusto di lavarne col proprio sangue la macchia.

Così servendo strettamente alla forbita declamazione di tale brano, potrà e saprà un attore non scostarsi dalle leggi del vero, mentre si toglierà interamente ai modi comuni e famigliari, innalzandosi senza scomporsi, e disposando degnamente fra loro *natura* e *poesia*.

§ II. — DELLA NARRATIVA.

Dopo aver discorso dell'*Ammonitiva*, passiamo allo studio della seconda situazione tragica, cioè alla *Narrativa*. Discorriamo di questa in secondo luogo, mentre altri l' avrebbero forse proposta per prima, perchè l'intonazione e le pose devono già riescire più facili, dopo il precedente esercizio, che propone i mezzi più larghi, e vibrati della *Riflessione* o *Meditazione*.

Nella *Narrativa* si possono stabilire *tre diversi caratteri*, cioè la *Narrativa ingenua e difensiva*, la *Narrativa agitata* o di *grande avvenimento*, e infine la *Narrativa bugiarda* o *premeditata* di alto fatto. Vi sono ancora altri due generi di *Narrativa*, cioè la *Narrativa di cosa sopranaturale*, veduta o in sogno o in stato di estasi, e la *Narrativa descrittiva;* ma noi crediamo bene di collocare il primo di questi due ultimi generi nello studio del *Mirabile*, e l'altro lo crediamo degno di essere a parte considerato.

Per i primi tre generi adunque trarremo gli esempj, secondo il solito, dalle tragedie del grande Astigiano: cioè per la *Narrativa ingenua* il racconto di Egisto nella Tragedia *Merope*, atto II, scena II; per la *Narrativa agitata* il racconto di Tigellino nell'*Ottavia*, atto III, scena III, e per la *Narrativa bugiarda* il racconto di Pilade nell'*Oreste*, atto IV, scena II.

La narrativa di Egisto è l'esposizione di un fatto succeduto ad un giovinetto pastore d'indole candida, e di sentir generoso; ciò richiede tutta quella assoluta verità di modi che non ammetta dubbio sulla sostanza del fatto. Se non che, siccome il non deliberato omicidio fu com-

messo in conseguenza di un pericolo immediato per la propria vita, pericolo che generò disperata risoluzione, eccitamento di sdegno, ed esplosione di bile; così l'attore che avrà cominciato con il massimo candore l'esposizione del fatto, usando modi semplici e colorito moderato e rispettoso, giunto alla minaccia dell'avversario, che con voce terribile, gli grida:

Ritratti, o ch' io...

mosso dalla ricordanza si rivestirà di sdegno, e con crescente energia proseguirà dicendo:

Ardo di sdegno allora...

e allargando la voce, animando l'azione per moto naturale, descriverà la lotta con tutti i particolari del dibattimento, e l'atterrare, e il soccorrere, e l'insidia, e il disarmo, e l'uccisione, mentre a tutto ciò faranno bellissima antitesi il dolore del colpo violento che spinse l'avversario, e il modo con cui l'inesperto pensò di celare l'involontaria colpa: quindi rimetterà d'azione, e di voce, incominciando dal verso:

Vedi se avvezzo ero ai delitti?

Il contegno del rammarico e del pentimento, la voce compressa, le reticenze non di dubbiezza, ma di afflizione, daran fine al racconto, o per meglio dire alla *perorazione*, con quella stessa veste d'ingenuità e di candore, con cui fu incominciata l'esposizione del fatto.

Per la *Narrativa agitata*, e di grande avvenimento, abbiamo scelto quella di Tigellino a Nerone. Questa incomincia col verso:

Vieppiù feroce la tempesta ferve...

Tigellino venduto a Poppèa, padrone dell'animo di Nerone, nemico d'Ottavio, perverso e sanguinario, viene ad annunziare una sommossa di plebe, dipingendola in vaste proporzioni onde spaventare il suo vigliacco e crudele signore. La *situazione* già per sè stessa merita forte agitazione, e declamazione; ma ne merita anco una maggiore per le segrete mire che stimolano il sicario ad aumentare l'idea del pericolo. Perciò richiedesi azione vibrata e pose risolute. Inoltre si deve molto considerare una tale narrativa come una risorsa importantissima praticata dall' autore, per mettere sempre più la sospensione nell' animo dello spettatore, e rinforzare l' andamento dell' atto. Nondimeno crediamo doversi usare molta economia di *gesti* nella declamazione dei seguenti ultimi quattro versi:

Tentan duci e soldati argine farsi
Alla bollente rapidissim' onda,
Invan disgiunti, sbaragliati, o uccisi.
È un sol momento. Or mai che far? che imponi?

Questa proposta di restare quasi inerte nel declamare i quattro accennati versi, noi la fondiamo non solo sulla necessità di non distogliere l'uditore dal gustare un così bel brano di poesia, ma più ancora perchè quell' *onda bollente di plebe*, quel frenarla col far *barriera di sè*, quell' accennare duci e soldati *disgiunti*, *sbaragliati*, *uccisi*, potrebbe seco portare una grettezza di movimento, una successione di gesti, una specie di agitazione telegrafica di braccia e gambe da far degenerare in barocchismo la finitezza dell'arte, in caricatura l'eleganza; e distruggere nella fine tutto il merito che l'attore avrebbe saputo antecedentemente acquistarsi.

La *Narrativa immaginata* e *premeditata* da Pilade in-

torno alla supposta morte di Oreste, veduta dal lato della poesia è stupendo lavoro: ma dal lato dell' esecuzione per l'attore assennato è un letto di procuste. Il troppo ed il poco, entrambi questi estremi, possono nuocere e far scoprire la menzogna, o per meglio dire, ridurre il personaggio di Egisto alla condizione dell'automa che deve stare al suo posto, perchè l'artefice ha stabilito che non si debba muovere. Se Pilade si sbraccia, si agita più del dovere, se vuol dipingere accademicamente lo sbuffar dei cavalli, lo svolazzare de'loro crini, lo sferzar degli auriga, la corsa dei carri, lo spavento degli spettatori, e cento altri accessorj, e tutto ciò con azioni proprie delle diverse parole, egli cadrà nel falso, come falsamente insegnava il Morochesi a'suoi allievi, dimostrando dieci o dodici *pose* in tanti svariati disegni, per specificare col gesto l'*ideologia* d'ogni parola del racconto in discorso.

Noi crediamo che una tale maniera o *manierismo* debba interamente lasciarsi alla coreografia, e che non debba praticarsi nel caso nostro, e anzi mai nella declamazione.

Si fissi l' attore in mente, come abbiam detto, che il *troppo* e il *poco* in questo brano può essere egualmente dannoso. Segua il principio che la sola *verità* dell' esposizione può persuadere della *verità* del fatto; quindi non si scosti dalla compostezza che si richiede nel raccontare la cosa ad un uomo, che al solo sospetto di essere ingannato, può sul momento disfarsi del nunzio, ed accenni gravemente l'accaduto e con la mestizia dell'amico, faccia uso di azione moderata nei punti *risolutivi*, e non nei particolari che a quelli conducono. Così potrà svolgere la principale difficoltà, che solo nello studio pratico può meglio significarsi.

§ III. — DELLA NARRATIVA-DESCRITTIVA

Il *Nunzio* nella tragedia greca era d' ordinario il narratore della catastrofe avvenuta fuor della scena, e la narrativa di lui ordinariamente s' aggirava nel riferire spesso con lungo discorso le ultime parole dell' eroe del componimento. Questa parte talvolta assegnavasi al coro. I Latini seguirono una tale traccia, ingrandita poi di soverchio dai primi tragici italiani, come a mo' d' esempio dal Trissino, dallo Speroni, dall' Asinari, e più presso a noi dal Maffei. Però coteste *narrative* accennavano soltanto alcune particolarità dell' azione, miste ad aforismi e sentenze morali, mentre i poeti francesi ne stabilirono un punto essenziale del componimento, onde la narrazione della catastrofe, prima di raggiungere lo scopo, si perdeva in particolari viziosi, in vaghe e svariate *descrizioni* di spiagge, di campagne, di tempeste, battaglie, e selve, o monti, tenendo contro ogni verosimiglianza d'azione, sospesi i personaggi interessati nel *fatto* e gli spettatori ad un tempo, prima di partecipar loro se l'odiato tiranno, o il simpatico eroe, fosse ancora vivo o morto.

Racine, più d' ogni altro scrittore francese, fece della *narrativa* un campo di digressioni oziose, e spaziò coll' immaginazione a dipingere quadri sterminati rappresentanti paesaggi, tempeste, schiere d'armati, accampamenti, ec.

Per molti e molti anni si fece gran caso della *narrativa* di Teramene nella tragedia di lui, intitolata *Fedra*. Comparisce sulla scena questo seguace d' Ippolito (all'atto quinto) tutto immerso in lacrime: segno d' alta sventura. Prima di toccar la catastrofe, egli si perde a descrivere i campi, le mura che circondano la città, i cavalli che

lenti lenti, col capo abbassato, sembrano partecipare del luttuoso addio che Ippolito dirige al patrio tetto, e agli amici. Passa quindi a descrivere la spiaggia del mare, le sovrastanti roccie; poscia l'incresparsi delle onde, ed il loro muggito: poi la comparsa d'un orrido mostro, parte leone, parte toro, il quale contraendo ed estendendo qual dragone infernale le sue orribili spire, si avvicina al carro con la gola spalancata, e tutto con cento e cento altre minute circostanze, le quali oziosamente ritardano la notizia della catastrofe, la quale ne presenta infine Ippolito rotto e fracassato moriente.

Stupenda, a dir vero, n'è la poesia e bellissimi sono i versi, che con la più facile precisione danno l'idea della cosa narrata, e il precetto *sicut pictura poesis* è magnificamente esaurito. Ma erano quelli il luogo e la circostanza da farne pompa? — E per ciò che riguarda la parte *rappresentativa*, di qual mezzo può servirsi l'attore per corrispondere all'idea del poeta, senza derogare alle leggi del *verosimile*, se non del vero? — Un amico tanto affezionato ad Ippolito, quanto Teramene, come può scendere ai particolari di sì tragica sventura senza affogare nel pianto? e col pianto come può colorire tanti svariati particolari con *azioni* corrispondenti alle parole? — La molta *azione* non è concessa all'eccessivo dolore. Bisognerebbe dunque, o mancare alla poesia, o alla verità; ma è sempre meglio sacrificare la prima, che pregiudicar la seconda.

Una *descrittiva* quasi eguale, meno terribile però, la troviamo nella *Ifigenia in Turide* dello stesso autore, e un'altra ancora nel suo *Mitridate;* le quali, ne sia permesso dirlo, benchè dal lato poetico abbondino di molta bellezza, e di forbiti versi, mercè la loro *falsa* collocazione, intrattabili all'arte si rendono.

Ma non potremo dire lo stesso della *narrativa-descrittiva* del diacono *Martino*, nella tragedia *Adelchi* del Manzoni. L'oggetto principale è subito svolto, e senza perplessità in un sol verso. Trattasi nientemeno di dire: *Io passai l'Alpi, come vedi, se vuoi tu pure con le tue genti oltrepassarle, seguimi.*

MARTINO. *Ad insegnarti io vengo*
La via.
CARLO. *Qual via?*
MARTINO. *Quella che io feci.*

E basta a far comprendere che l'ostacolo essenziale è superato. Ora è *necessario* di udire il *come* fu trovato, e a quali mezzi si dee ricorrere per ultimare l'altissima impresa. Ecco una *situazione* di tanta verità, che non trova inciampi. L'animo è già riposato, e i più minuti particolari è appunto ciò che desiderano e personaggi e spettatori di udire dal *narratore;* che se mancassero e progredisse l'azione, si peccherebbe d'inverosimile, lasciando un gran vuoto nell'animo dell'uditorio.

Tal *narrativa* tanto magnifica per la descrizione, quanto bella pel linguaggio di quella santa semplicità tutta propria del pellegrino apostolico, presta all'attore dal lato dell'intonazione e del gesto tutto ciò che di variato e forbito l'arte può somministrare.

Concetto primo siasi quello dell'uomo umile e santo che comprende tutta la propria nullità, e la degnazione di Dio nell'eleggerlo a suo ministro: siavi pur anco annessa tutta quella rassegnazione che si presta ad eseguire un' *ignota cosa* che ha tutto l'aspetto del miracoloso.

Incominciamo da quella tinta di mestizia e di sentito dolore propria dell'umanità nel dire:

Era codesta l'ultima stanza dei viventi.

Ma non tosto succede il gigantesco prospetto dell' arditissimo viaggio :

Oltre quei monti
Sono altri monti (ei disse) ed altri ancora
E lontano, lontan Francia. Ma via
Non havvi, e mille son quei monti, e tutti
Erti, nudi, tremendi....

Ed ecco sorgere nell'animo le paure pallide, angosciose, perchè prodotte dal pregiudizio e dal sopranaturale

. . . inabitati
Se non da spirti, ed uom mortal giammai
Non li varcò.

Succede a questa tinta di sgomento, immediatamente quella della piena fiducia in Dio.

Le vie di Dio son molte,
Più assai di quelle del mortal, risposi;
E Dio mi manda.

E si guasterebbe tutto il bello del concetto, se questi versi venissero declamati con forza e piena sicurezza, anzichè con umiltà e santa unzione.

L'addio del diacono al pastore, e quello del pastore a lui sono affettuosissimi, sebbene di tutta semplicità; ben notato il provvedimento alla sussistenza del pellegrino, ed eccoci devotamente in viaggio con lui.

Incerto
Pur del cammino io gìa: di valle in valle
Trapassando mai sempre: e se talvolta
D'accessibil pendìo sorgermi innanzi
Vedeva un giogo, e n'attingea la cima:

Altre più eccelse cime innanzi, intorno
Sovrastavanmi ancora: altre di neve
Da sommo ad imo biancheggiante, e quasi
Ripidi, acuti padiglioni al suolo
Confitti: altre ferrigne, erette a guisa
Di mura insuparabili.

L' azione qui può spaziare con ogni vaghezza, giacchè la maraviglia ed il terrore del passato sono profondamente scolpite nell' animo di *Martino;* però tutti i sensi possono concorrere a colorirne la ricordanza. Succedono quindi altre descrizioni, non solo meno terribili, ma anzi tali che a mano a mano ravvivando l'animo con la loro freschezza, rassomigliano ad un' alba tranquilla, ad una aurora serena che precede il sole: e infatti questo bell'astro splendente, pronubo di liete sorti, privo di vita, finalmente spunta ad un tratto.

E vidi . . . oh! vidi
Le tende d'Israello, i sospirati
Padiglion di Giacobbe: al suol prostrato
Dio ringraziai, li benedissi e scesi.

Ed or ripetiamo la prima idea: si prefigga l'artista di dover rappresentare in *Martino* l'uomo di Dio, che ha già riposto in lui tutto sè stesso, che nell'alta sua misteriosa potenza confida: che s'è destinato anco a soggiacer nell'impresa, essendo per lui cosa cara offrire in olocausto la propria vita al Signore, e dopo ciò innalzi pure la sua mente all'altezza delle meraviglie vedute: lasci trasparire qualche segno di spossatezza per le fatiche durate, e faccia pur anco travedere una santa allegrezza pel buon successo dell' opera. L'azione poi, senza esser gretta, rivesta lo svariato colorito, di cui è ricca la descrizione.

§ IV. — DELL' ORATORIA

Non si creda che noi qui vogliamo parlare della oratoria propria della tribuna, o del pergamo, scegliendo a modello le orazioni di Demostene e Cicerone, o le sacre di Bossuet, Massillon, Segneri, Tornielli ed altri; noi intendiamo spiegare solamente quella usata dai tragici, quando un grande personaggio si volge al popolo con solenne discorso.

E per degnamente scegliere, ricorreremo alla parlata di *Bruto primo*, nella tragedia di questo nome, quando l'eroe romano, tenendo ancora fra le mani il pugnale, con cui Lucrezia si uccise, si volge all' irrompente popolo, così cominciando:

Mirate;
Questo è il pugnal, caldo, fumante ancora
Dell' innocente sangue di pudica
Romana donna di sua man svenata;

crescendo sempre di entusiasmo nell' Orazione, e però giustissima tanto nella vibrazione della voce, che nella forza del gestire. Avvertendo però, che siccome alla ripresa

Voi tutti
Carchi di pianto, e di stupor le ciglia,
Su l'infelice sposo immoti io veggo!..

l'azione acquistò maggior vigoria, come il tuonar della voce, così vuolsi in sul principio della parlata tenersi moderati, onde poter portare al sommo questa seconda parte fino al verso

Ma intempestivo e vano
Lo stupor cessi e il pianto. In me, Romani,
Volgete in me pien di ferocia il guardo;

e qui la voce ricorra alle corde basse, e a un suonar cupo, quasi preludio di fulminante procella, in modo più fermo che esaltato fino all'ultimo concetto:

Io per me chieggo
Sol di morir per voi, purch' io primiero
Libero muoja, e cittadino in Roma.

Si ritorna però ai primi modi, secondando l'andamento dell' orazione, la quale rinforza col verso

Inermi voi? Che dite?..

fin che in modo entusiastico compiendosi, con tutta la forza dell' animo l' attore dee declamare

Voi, cittadini, ad altri
Ceder forse l' onor dell' armi prime
Contro i tiranni, assentirestel voi?

Ora conviene osservare, che, trattandosi di parlar alla moltitudine, se la frequenza di gesto ha luogo nella recitazione tragica, n'è appunto il caso nell'esempio addotto. La voce, per potente che sia, non può giungere che fino ad una certa distanza; ma la vista che percorre un assai più lungo spazio, dev'essere colpita dal *gesto*, che corrispondendo al concetto può comunicare l' idea a quelli che non arrivassero a sentir la parola. Vuolsi che Demostene, parlando ad una grande moltitudine di cittadini, con l'azione comunicasse ai più lontani il pensiero, e che col rombo indistinto della voce, accolta per così dire nel gesto a molta distanza, l' oratore facesse il suo concetto palese.

Bella del pari è l'invettiva oratoria dello stesso *Bruto* (atto II, scena VI,) allorchè risponde a Mamilio:

Menzogna è questa e temeraria e vile;
E me pur, mal mio grado, a furor tragge.

Il colorito crescente di questo brano oratorio è indispensabile, perchè voluto dalla figura di *enumerazione*, la quale richiede passaggi di toni, e movimenti dignitosi e risoluti. Se non che qui pure fa d'uopo che l'attore calcoli e misuri assai bene i proprî mezzi, onde non mancare di tutta energia nella conclusione:

Quando mai fin, quando al mio dir porrei,
Se ad uno ad uno annoverar volessi
De' Tarquinii i misfatti?

Vinte con lo studio le difficoltà di cotesti due discorsi, trovata la giusta proporzione nell'accrescere e diminuire i suoni regolandone proporzionatamente l'azione, ogni altra difficoltà che incontri l'attore nelle tante tragedie, in cui l'*oratoria* deve spiegarsi, le riuscirà di più facile esecuzione.

E, per esempio, le parlate dei senatori nell'atto primo del *Bruto II*, la cui tinta principale è affatto politica, esigono modi gravi, composti, e direi quasi di calcolo. Conviene ricorrere perciò ad una voce grave, e conservarne il più ch'è possibile la intonazione, avvertendo tratto tratto d'alzarla, e quindi abbassarla, onde toglierne la monotonia. Però tale esecuzione non appagherebbe probabilmente l'uditorio nostro, non per anco abbastanza educato ai principj estetici della declamazione. Sarà dunque mestieri in simili casi uscire un tal poco da quella verità ch'è dal soggetto voluta; moderatamente serven-

dosi delle simpatiche transizioni di voce, e di qualche gesto un po' risentito.

Havvi per altro il caso, in cui è necessario che l'attore si trasporti al di là dei mezzi ordinarj, e questo succede allorchè la piena degli affetti trabocca e lo trasporta all'*apostrofe*. Questa figura, che è sempre lo sfogo di un'alta perturbazione d'animo, non va per gradi, ma irrompe subitanea. Prenderemo a modello quella di Virginio, nell'atto V, scena IV, della tragedia *Virginia*.

O gregge infame di malnati schiavi,
Tanto il terror può in voi? L'onore, i figli,
Tutto obliate per amor di vita?
Odo, ben odo un mormorar sommesso,
Ma niun si muove. Oh doppiamente vili!... ec.

Cotesta *apostrofe* d'*invettiva* offre all'oratore tutto quello che può desiderare di grandioso. Incomincia con due violentissimi interrogativi-subbietti; riposa per un momento, accennando lo sdegno pauroso della plebe, il quale basso sentimento rigetta in faccia allo stesso popolo, chiamandolo *doppiamente vile*. Passa quindi alla figura della *enumerazione*, sempre in via accusativa, e con immagini nere, spaventose, umilianti, concludente con una *epifonema*, che fulmina una natura degradata gemente sotto il peso d'una tollerata schiavitù.

Tanto è maestosa e scorrevole la poesia in questo brano di orazione, che un attore, sebbene incipiente, per poco che abbia cuore, si sente trasportato dal sentimento a ben recitarla. Ma fa d'uopo considerare più che mai, che appunto quando l'orazione va al cuore ed esalta la mente, v'ha bisogno dei suggerimenti dell'arte; imperciocchè il sentimento di rado conosce i limiti, ed è

ufficio dell'arte il ben regolarlo perchè non trascenda, e dal grande non passi all'esagerato, e per ciò al ridicolo e al falso.

§ V. — DELLA PASSIONE D'AMORE

La parte amorosa nella tragedia, che noi chiameremo la parte *erotica* del poema, crediamo di distinguerla sotto quattro diverse tinte; le quali se convengono in una dal lato psicologico, dal fisiologico quattro diversi aspetti presentano.

Noi crediamo dunque di classificare nel seguente modo la passione amorosa trattata dai tragici, cioè l'*amore sventurato*, l'*amore* e la *dubbiezza*, l'*amore colpevole* e l'*amore ributtato* da *un odio giusto e di sangue*, il quale amore crediamo poter chiamare senza timor di errare, l'*amore tragico sublime.*

Havvi pur anco l'*amore geloso*, quale sarebbe quello di Medea, Otello, Orosmane, ecc., ma di un così feroce amore non parleremo, perchè lo consideriamo come un amore svisato da una soverchiante passione nutrita di sdegni e vendette.

E per non discostarci dai poemi del nostro maggior tragico, sceglieremo da quel teatro, a esempio della sopradetta distinzione, quattro fra suoi personaggi, cioè *Emone*, *Pereo*, *Carlo*, *Almachilde.*

Emone scusando la colpa attribuita ad Antigone, da lui straordinariamente amata, la presenta scevra d'ogni ambizione del potere reale, ciò che in Creonte primeggia (atto III, scena I):

T'inganni: in lei
Non entra, il giuro, alcun pensier di regno;

In te bensì, pensier null'altro alligna:
Quindi non sai, nè puoi saper per prova
L' alta possa d' amor, cui debil freno
Fia la ragion tuttora . . .

E prosiegue con modi quasi smarriti, enfatici, or combattuto da sinistri presentimenti, or confortato da qualche raggio di speranza, ond' è che il linguaggio dell' amore termina finalmente col soprastare a tutto, per cui l' appassionato giovine esclama:

Ah! tu se rimirar potessi
Con men superbo ed offuscato sguardo,
Suo nobil cor, l' alto pensar, sue rare
Sublimi doti; ammirator tu, padre,
Sì, ne saresti al par di me; tu stesso
Più assai di me.

Finchè a sigillo di tanto affetto, prorompe nella proposizione:

Del mondo il trono
Daria per lei non che di Tebe.

Affettuoso egualmente, ma forse più desolato e lacerante, è il discorso che rivolge ad Antigone nella scena III, dello stesso atto.

Io 'l so, cagione a te di vita
Esser non posso: compagno di morte
Ti son bensì . . .

E prosiegue crescendo sempre nell' effusione degli affetti, finchè esausto di espressioni e soverchiato dalla foga dell' amor suo, cade ai piedi d' Antigone, sclamando:

E pieno
Di amaro pianto a' tuoi piedi si prostra
E ti scongiura Emone.

Tutta la ricchezza dei propri mezzi deesi profondere dall' attore in queste due più che mai affettuose e insieme nobilissime situazioni; nelle quali, oltre il dare alla voce l' inflessione dell'amore, aggiunger si deve compostezza e mestizia nella fisonomia, movimenti parchi e abbattuti, onde la figura mostri un sentire di lugubre soavità. — Ed è questa la veste che noi intendiamo di dare all' *amor sventurato,* il quale non travede nell' avvenire che un tragico risultato di desolazione e di morte.

Nella *Mirra*, *amore* e *dubbiezza* investono l' animo di Perreo, ma siccome è proprio di chi ama, e veramente ama, il dubitare piena corrispondenza, un tale amore rivive continuamente di deboli sì, ma novelle speranze, le quali da un fatto deluse, portano l' uomo a disperate risoluzioni. — Perreo, caldissimo amatore (tale da uccidersi per il disinganno di esser corrisposto) non presta piena fede alle parole di Mirra; pur nondimeno vorrebbe con quella acquetare la propria passione imponendosi una convinzione di cui di fatto egli non può esser capace. Perciò umili, affettuose e rispettose a un punto sono le sue parole:

Strano, inaudito è il tuo disegno, o Mirra,
Deh! voglia il Ciel, ch' ei non t' incresca un giorno...

e segue, proponendosi a lei più qual compagno affettuosissimo, che quale sposo coi seguenti modi:

Se non potrai me poscia amar tu mai,
Parmi esser certo che odiarmi almeno
Neppur potrai.

Alle parole però di Mirra:

Che parli tu? deh! meglio
Mirra e te stesso in un conosci e apprezza...

Perreo, *troppo verace amante*, come lo accenna Ciniro al principio del quinto atto, abbandona tutta l'anima sua all'affetto che lo trasporta, così esprimendosi:

D' alta gioja or m' infiammi: il tuo bel labbro
Tanto mai non mi disse: entro al mio core
Stanno in note di fuoco omai scolpite
Questi tuoi dolci accenti!

E queste caldissime e concise espressioni, prorompenti da un cuore che fino allora restò chiuso e straziato dalle pene del dubbio, è facile il comprendere di quanto trascendente affetto vadano colorite. E siccome nell'esaltamento dell'animo per legge di natura il sangue concorre al cuore con violenza straordinaria, tutti riempiendone i *meandri*, così vuolsi notare che un grande movimento di azione sarebbe affatto fuor di luogo; ma l'attore comprimendo con le mani il petto, quasi per moderare i battiti della sede della vita, richiamando tutta la vitalità nello sguardo, che cerca di trasfondersi negli occhi di Mirra, con la sola dolcezza dell'intonazione, e l'immobilità della persona, meglio che in altro modo, esaurirà il punto difficile di sì fatta affettuosissima situazione.

E che Perreo sia capace soltanto d'amore e amor disperato, mai suscettibile di basso sentimento di sdegno e di vendetta, ne abbiam prove ricorrendo alle di lui stesse espressioni, dopo il pubblico rifiuto di Mirra, quando dice:

Sposa non sei,
Mirra, nè mai tu di Perreo, tel giuro,
Sposa sarai. Le agitatrici Erinni
Minori no, ma dalle tue diverse,
Mi squarcian pure il cuore!...

e finisce con questo lamentevole, ma generoso concetto:

Per sempre io tolgo
Dagli occhi tuoi questo odioso aspetto...
Paga e lieta vo' farti... in fra brev' ora
Qual resti scampo a chi ti perde, udrai.
(*Mirra*, atto IV, scena II e III).

Di tal modo un personaggio creato per la soavità dell'amore, sale fino alla catastrofe senza derogare nella menoma parte all'assoluto suo istinto.

§ VI. — DELL'AMORE COLPEVOLE E DELL'AMORE RIBUTTATO DA UN ODIO GIUSTO E DI SANGUE.

Nella tragedia, come abbiamo altrove notato, bisogna riconoscere una parte convenzionale. Infatti essa, fino dalla sua origine, ebbe tanta forza di rivestire, mercè le sue forme, di *grande*, di *compassionevole* e di *terribile* alcune azioni dell'uomo, che spogliate di ogni arte, e nella loro nuda verità non si sarebbero mai potute rappresentare.

L'*amore colpevole* sta fra le prime. Ed invero nulla v'ha di più brutto, che vedere un figlio amare la moglie del proprio padre; e questa, invece di rifuggire da tale passione, soffrendo le pene dell'obbrobrio e del rimorso, parteciparne. Don Carlo e donna Isabella, nella tragedia *Filippo*, sono quelli che vogliamo prendere a modello. Questi personaggi brutti sotto qualsiasi aspetto si considerino, si rendono, a causa dei principj convenzionali, dal poeta interessanti e compassionevoli. Ed è in conseguenza di una tale *convenzione*, che noi troviamo sublime il modo con cui Donna Isabella nella prima scena manifesta lo

stato del proprio cuore. Quasi non ardisca neppur confidare a sè stessa lo stato del proprio animo, adopra un dire penoso, e intersecato da continue reticenze, e soltanto a quando a quando rotto da brevi esclamative, che levano il velo alle angoscie da cui è quel cuor dilaniato, per lasciarlo tosto ricadere a celare la sua vergogna.

Corrisponde a tale nobilissimo contegno la dichiarazione d'amore che le rivolge poco dopo Don Carlo. Questo personaggio innamoratissimo, e di sentire entusiasta, supera finalmente un lungo ritegno, e così si esprime:

Ah! se in tuo cor tu ardessi
Com' ardo e mi struggo io, se d' altri in braccio
Ben mille volte il dì l' amato oggetto
Tu rimirassi...

e segue, e le manifesta finalmente il suo fallo che il padre non sa; cui ella risponde:

Nol sapess' io!

proseguendo in modo caldissimo, finchè la donna, in simili contingenze più ragionevole e dignitosa dell' uomo, così gli risponde:

Sfuggi me dunque or più di pria..

Sarebbe ora inutile commentare la condotta e il trattamento degli affetti di questa scena. Soltanto ci limitiamo ad avvertire dal lato dell'esecuzione che il dire di Don Carlo sia da principio esaltato, ma tosto si ricomponga a rispetto, umiltà, e direm quasi a timidezza, e ciò per due ragioni: primieramente, perchè l'alto grado degli interlocutori si riveste ordinariamente di modi non comuni alle altre condizioni sociali; in secondo luogo perchè la sola elevatezza del contegno può rendere, con la compostezza

sua, compassionevole una situazione da per sè stessa bassa e ributtante all'occhio d'un riservato uditorio.

Soprastanno assai di gran lunga a questo deplorabile fatto i casi di Mirra e di Fedra, quantunque orribili, perchè il loro amore incestuoso non è altro che l'effetto d'una vendetta dei Numi. Questa circostanza, ammessa dai Greci come principio religioso, ne porge non più un affetto nefando, ma ci addita invece un infelice tormentato da una terribile ed immeritata pena, per cui il lurido personaggio diviene quasi degno di compassione agli occhi nostri.

Perchè dunque succeda questo cambiamento di forma nell'amore di Don Carlo e Donna Isabella, fa di mestieri ricorrere ai più finiti studj dell'arte. L'amore deve comprendersi dallo spettatore, ma cotesto amore non deve trasparire se non quando le *parole* lo richiedono: tutto il resto sono tinte di vergogna, di timore, di ribrezzo, di coscienza, le quali tutte si fondano nell'espressione del più compassionevole amore, e nelle parole

Ah, soffri
Che io spiri l'alma a te dappresso;

e a comprovare lo stato doloroso dell'animo di Don Carlo in tale momento, servono le parole di Don Perez, che soggiunge:

Ma, oh Ciel! turbato
Donde sei tanto? oh! che mai fia? sei quasi
Fuor di te stesso. Ah! parla, al dolor tuo
Mi avrai compagno.

Don Perez parla del dolore perchè da questo miserrimo affetto volle l'autore che fosse colorita questa difficilissima situazione, onde di pietà fossero larghi gli spettatori.

Dopo l'*amore colpevole*, abbiamo collocato l'*amore ributtato da odio giusto e di sangue.* Prendiamo per questo a modello Almachilde nella tragedia *Rosmunda.*

Per istudiar bene una tale passione, bisogna necessariamente trasportarsi ad un' epoca in cui l' amore non si presentava scherzoso, ridente, superficiale, ma bensì forte e durevole, quasi risentisse la durezza del ferro che copriva il cuore di chi lo provava.

L' autore dipinge in due soli versi tale affetto, allorchè Romilda, balestrata dalla più avversa sventura, dice ad Ildovaldo, ardentissimo amante suo, che per sè non vede altra via di salvezza che nella tomba; cui Ildovaldo con fermezza risponde:

Amata m' ami, e di morir mi parli,
Finchè l' aure respiro, e un brando cingo?

Almachilde è dunque in preda ad un amore di questa tempra. Ildovaldo ama Romilda, figlia di Alboino da lui stesso ucciso. Questo amore è cresciuto nel di lui petto attraverso alle più fallaci speranze. Pure Almachilde non ha potuto vincerlo, e quasi per *necessità* di esistenza è costretto di palesarlo a Romilda.

Questa scena, la prima dell' atto III, è una delle più tragiche che presenti il teatro, sotto l' aspetto delle *affettuose.* Umilmente si presenta il guerriero vincitore a Romilda, ed incomincia con assicurarla che mercè sua, quantunque Rosmunda voglia, le nozze odiate e temute da lei con Alarico non avverranno.

Romilda, soltanto dall' amore che nutre per Ildovaldo potrebbe essere indotta ad accettare il patrocinio dell'assassino di suo padre in cui confida; e ciò basta ad Almachilde perch' egli si risolva a farle conoscere di quanto amore l'ami e di quanto sarebbe pronto a tentare per

lei, che se non può ritornarle il padre, le renderà la corona di lui:

E il debbo e il voglio; e a non fallaci prove
Qual sia il mio cor farò vederti... e quanto
Profondamente entro vi porti impressa
La immagin tua...

Alle quali espressioni Romilda esclama:

Che ascolto? Oimè! che sguardi!
Che dirmi intendi?

e Almachilde

Ciò che omai non posso
Tacerti... ciò che scolpito leggi
Sul mio volto tremante... ardo, è gran tempo...
D'amor per te.

Se si tenga a calcolo il carattere di Almachilde, i di lui precedenti, la violenta passione che lo spinge verso una donna a cui sa di dover essere detestabile, l'irrefrenabile risoluzione a cui è costretto a cedere, il parlar rotto, le molte reticenze di sentire ora vibrato, or compresso, si vedrà che tutto ciò costituisce una delle più difficili situazioni, in cui l'arte possa incontrarsi.

È impossibile esprimere davvero con precetti quello che in tal caso dovrebbe farsi. Soltanto col mezzo pratico dell'esempio si può svelarne il segreto. Dopo ciò null'altro ne sembra che resti a dirsi sull'arte di rappresentare le diverse fisonomie della *passione amorosa* nella tragedia.

§ VII. — DEL SENTIMENTO DI FIEREZZA E CRUDELTA'

Le ingiustizie e le crudeltà d'un principe della Grecia fecero sì che il nome di tiranno, che in origine significava il capo venerabile di una famiglia od un re, fosse poscia applicato a significare un uomo ingiusto, crudele, feroce. Le umane azioni perverse convertirono un titolo di onorevole dimostrazione in un indicativo di abbominio. Ora presso tutti i popoli civilizzati sotto il nome di tiranno non si conosce che il dominatore d'una nazione, di una città, d'una provincia, d'una famiglia, d'una officina, che segue in varie proporzioni un innato istinto di nuocere, di opprimere, e che si compiace a coltivare sentimenti d'orgoglio, di fierezza e di sangue.

Tale personaggio difficilmente manca nel poema tragico, imperciocchè, oltre al servire di antitesi all'innocente coll'oppresso, arricchisce il componimento di scene, di contrasti d'affetto, alimenta l'azione, e porge bellissimi resultati d'istruzione e di morale. — Diremo ancora, che tolta dalla scena questa figura, difficilmente si potrebbe annodare non solo un componimento di grande agitazione; ma bisognerebbe ancora rinunziare del tutto a quel genere di tragedia, che si chiama terribile.

Questo personaggio dunque comunemente chiamato tiranno, capitò assai male quando venne trattato da scrittori mediocri. — Una successione continuata di parole, di sangue, di stragi, di sterminio e di morte, trasforma l'uomo crudele in un mostro nefando; e l'alto personaggio della tragedia fu cambiato nell'aguzzino del bagno, della stiva, della galera, e più che nel carnefice, nel secondino del boja. — Attori falsi sotto ogni rapporto, si

gettarono su tali *parti*, ed applauditi da un pubblico egualmente di gusto falso costituirono questa caricatura punto essenziale delle nostre scene. — Ma in grazia dell'incivilimento dell'arte, tali mostruosità scomparirono del tutto dalle scene colte per rifugiarsi, dispregiate soltanto, negli angoli più remoti delle provincie e nei teatri diurni.

L'attore che a tali caratteri dedichi con senno e filosofia i propri studj, troverà necessario di colorire soltanto giustamente la severità del concetto dal lato della voce e di conservare nell'azione la dignità del carattere, che indispensabilmente troverà marcata nel personaggio. — Non occorre che il *tiranno* si renda mostruoso, caricando la propria maschera con pitture severe e talvolta esagerate: perchè vi furono uomini crudelissimi di bello aspetto, come a mo' d'esempio Nerone. Ma dall'altra parte non si creda che noi vogliamo che il *tiranno* cerchi di raggiungere il bello di un Adone e di un Antinoo: fra l'un estremo e l'altro v'ha il punto di mezzo, e questo è sempre raggiunto con l'imitazione del vero, e non secondando il capriccioso e il fantastico.

Prendiamo ad esempio la *collera tirannica* di Saulle, nell'atto IV, scena V; allorchè trasportato dallo sdegno, dalle severe inspirate parole d'Abimelecco, così prorompe:

Profeta
Dei danni miei, tu pur de' tuoi nol fosti...

aggiungendo dopo la condanna di morte a lui emanata contro il sacerdote con maggior ira

Ma è poco a mia vendetta ei solo.

È d'uopo che si porti in Nob la devastazione e la strage, lo sterminio: e costui che mi ha profetizzato sventure

Or via, si tragga a morte,
A morte tosto, a cruda morte, e lunga.

Terribile del pari, e altamente spaventosa è la collera di Nerone, allorquando istrutto da Tigellino della sommossa del popolo, così gli ordina:

Tu corri, Tigellino, al campo,
Tacitamente i pretoriani aduna,
Terribil quindi esci improvviso in armi
Sovra gli audaci, e i passi tuoi sian morte
Di quanto incontri.

(*Ottavia*, atto III, scena III.)

Creonte, altro personaggio sanguinario, crudele e simulatore, così interrompe il figlio, intento solo a salvare Antigone dall'infamia del palco:

Or basta: sovra infame palco
Poichè nol vuoi, Tebe perir non vegga
La figlia amata de' suoi re.

Quindi con barbara ironia, prosegue a dar ordine ai soldati di condurre la propria nipote nello stesso luogo dov'ella diede sepoltura ai fratelli, e siccome intende di non niegare più la tomba ad alcuno:

Ella che altrui
La diè, nel campo l'abbia: ivi sepolta
Sia viva.

(*Antigone*, atto IV, scena II.)

Don Filippo avendo nelle sue mani Donna Isabella, che disperata della morte di Don Carlo, invoca dal marito la morte, con inaudita ferocia le risponde:

Da me disgiunta
Sì, tu morrai, giorni vivrai di pianto,
Mi fia sollievo il tuo lungo dolore:
Quando poi scevra dell'amor tuo infame
Viver vorrai, darotti allora io morte.

Nè meno atroce è l'ira di Rosmunda nel punto che afferrata per la chioma la sua infelice rivale (mentre come accenna Almachilde: *morte spiran suoi sguardi)* fissando terribilmente e Romilda e il marito, così prorompe:

Del sangue vostro omai;
L'ira mia non s'appaga;

e neppure alla vista del sangue della sua vittima scemano i suoi trasporti, che anzi rinvigoriscono, per cui così parla ad Almachilde:

Ho il ferro ancor: trema, or principia appena
La vendetta che compier in te giuro.

Ora noi pensiamo che questi ferocissimi tratti d'animo sanguinario e crudele, ributtanti di per sè stessi alla natura umana, non debbano essere identicamente trasportati sulla scena dagli attori, nel pieno *terribile* della imitazione del vero, ma che debbano invece esser modificati dall'arte. E ad ottenere tale intento, e trasportare l'uditorio, modi altamente risentiti ma dignitosi ad un tempo si richiedono, e non grida ed urli a guisa di tigri feroci, e contorsioni e atteggiamenti esagerati, perchè facilmente allora il grande può degenerare nel ridicolo; e così gettare nel fango tutta la potenza poetica dell'autore, e la dignità del coturno. È principio di risultato infallibile ed ottimo di animare la situazione debole, moderare la forte.

§ VIII. — DEL MIRABILE

A comprovare quanto dal lato dell'esecuzione la tragedia differisca dalla commedia, sia per i caratteri, sia per le passioni che la compongono, fra le altre parti

noteremo quella del *mirabile*, che nell'estetico è ai soli personaggi tragici concessa.

Il *mirabile*, ch'è al di sopra delle comuni sensazioni dell'uomo, è una delle grandi risorse del poema tragico, si compone delle *visioni*, delle *estasi*, le quali sono proprie di persone tormentate da severe passioni, o da profondi rimorsi.

Il *mirabile*, quando è trattato da un grande pennello, entusiasma lo spettatore, tanto pel sorprendente raffigurato dalla poesia, quanto pel modo con cui l'attore lo rappresenta.

Prima però di passare agli esempi, è bene indicare le teorie utili a sapersi in simili situazioni.

È falso il principio generalmente addottato, che la *visione* e l'*estasi* debbano essere arricchite di movimenti, e gesticolazioni. — Il *mirabile* dall'attore veduto e comunicato allo spettatore, deve cominciare sorprendendo l'attore stesso e rendendolo estatico per la soprannaturale visione. Questo stato non può raffigurarsi al vero col grande movimento della persona, perchè tutto ciò che desta meraviglia e sorpresa, ha virtù di tenerci fermi ed immobili per la opposizione delle cose belle, o terribili che la nostra immaginazione ci fa vedere, sollevandoci allo stato dell'*estasi*, e l'*estasi* lascia tutto al più un movimento alla fisonomia, mentre assorbe e raccoglie gli organi vicini al cervello con tanta forza da togliere agli altri ogni senso di vitalità. — Il magnetismo corrobora co' suoi effetti l'opinione nostra in questo punto di artistica imitazione del *vero*. Allorchè il magnetizzato, sottostando alla pressione di certi organi accennati dal Gall, e conosciuti dai frenologi, passa dallo spavento alla giocondità, dal terrore alla venerazione, dalla paura al coraggio, secondo le visioni che si affacciano alla sua im-

maginazione, pochi movimenti in lui si rimarcano, e i principali consistono in una qualche estensione delle braccia, e in una marcata alterazione della fisonomia.

Quantunque ciò sia vero e facile a provarsi, pure non sarebbe sufficiente per la scena, in forza di quel principio già da noi stabilito, che il *vero* non è per il teatro, ma bensì l' *artistica imitazione del vero*, per il chè se in molti casi abbiamo dimostrato essere necessario attenuare i movimenti naturali, qui viceversa bisogna un tal poco oltrepassarli, affinchè l' attore non resti in una assoluta inazione, cosa che non saprebbe tollerarsi dallo spettatore. I gesti però siano radi e misurati, onde non confondere la narrazione di un fatto positivo con la visione soprannaturale e fantastica; e lo stato dell' uomo pieno di salute con quella dell' uomo oppresso da morale malattia.

La visione di *Saul*, con la quale incomincia la scena III dell'atto V, sarebbe interamente svisata, se volesse trattarsi in modo *catalettico:* primieramente, perchè l'autore non l' ha intesa sotto questo aspetto, poi perchè è assai lunga; cosicchè l' uditore, usato a vederla trattata in modo per lo più esagerato, invece di coglierne ad un tratto la *verità*, ne trarrebbe invece argomento di ridicolo.

Saulle esce dalla tenda, come incalzato dall' ombra creata dalla sua immaginazione, e appena fuori, esclama:

Vedi, a' tuoi piè mi prostro !

È vero ch' ei sogna di correre, sedere, inginocchiarsi, stando disteso nel letto, ma qui il *vero* bisogna, come suol dirsi, *lasciarlo a casa.* La posizione però d'inginocchiarsi è indispensabile, e l' attore non deve lasciarla, fino alle parole che Saulle pronuncia nel secondo discorso, allorchè si rivolge all' altra ombra, cioè a quella di Samuele. A questo punto la posa di genuflessione deve

mutarsi in quella del totale atterramento della persona; infatti

Ecco, io mi atterro
Al tuo sovran comando! . . .

Questo atteggiamento d'ultima umiliazione era praticato non solo dal popolo Ebreo, ma da tutto l'Oriente; ed in molte parti costumasi ancora. Indi un tal poco rialzando il capo, esclama:

A questo capo
Già di tua man tu la corona hai cinta,
Tu il fregiasti: ogni fregio or tu gli spogli...

Quantunque questo non sia che un puro tratto di esaltazione mentale, sarà nondimeno veramente artistico se l'attore si tolga premuroso dal capo il diadema, lo deponga a terra, e alzando le mani congiunte in atto di supplicazione, scambi improvvisamente tal mossa, in quella del terrore, quasi vedesse balenare nell'aria la spada dello sterminio:

Ma l'infuocata spada
D'Iddio tremendo, che già già mi veggo
Pender sul ciglio.

Ond'è che disperando affatto per sè, implora piangendo la salvezza de' proprj figli.

La mente di *Saul* passa per un istante dalla più violenta esaltazione alla calma: giacchè ogni convulsione, ogni dolore fisico, o angoscia morale, ha i suoi brevi ripari, le sue tregue forzate. *Micol* che gli sta al fianco lo rialza, lo sorregge: ma appena rialzato, l'idea fissa della vendetta di Dio, e il rimorso della commessa colpa, lo investono, i primi fantasmi si moltiplicano all'infinito nella

sua fantasia: perciò crederemmo bene che l'attore si rimanesse con un ginocchio a terra e l'altro rialzato: con le braccia tese orizzontalmente; e con l'immobilità dell'estasi procedesse alla narrazione di tutta la prima parte del quadro... Poi improvvisamente drizzandosi con tutta la persona, quasi la natura facesse uno sforzo supremo per sottrarsi a tanto incubo (come spesso accade dormendo) si volgesse gridando:

Per questa parte io scamperò.

Ma questo movimento rapido e risoluto vien soppresso da un nuovo punto *mirabile*, che la sua immaginazione gli presenta, ed estaticamente di nuovo descrive fiumi di sangue, monti di cadaveri, dai quali non può togliere gli sguardi senza scontrarsi in quelli dei trucidati figli di Achimelech, del loro padre, e in Samuele, il quale afferrandolo per i capelli lo costringe a fissarsi in lui.

Tutto questo quadro imponente, non dev'essere (lo ripetiamo) figurato a parte a parte con l'azione, ma bensì toccato qua e là nei punti principali, affinchè la verità fisica dalla morale non si scosti, ma anzi stiano ferme nelle lor basi; e l'arte inspiri tanto l'attore da produrre un *verosimile* che compensi l'esigenze di entrambe.

Ma nel *mirabile*, oltre all'*estasi* e alle visioni evocate da un animo tormentato da' rimorsi (caso non straordinario anco alla moderna medicina) bisogna ancora distinguere il *mirabile profetico*, ricco patrimonio del terreno biblico; e sulle cui traccie disegnò l'Alfieri la profezia di Lamorre, nell'atto V, scena I, della tragedia *Maria Stuarda*.

Lamorre, reso vano ogni mezzo tentato per ricondurre la Stuarda ai doveri di regina, di moglie e di donna, passa ad accennarle il di lei funesto avvenire, quasi se

questo per sovrumano potere gli si affacciasse alla sguardo. Le lagrime ch' ei versa sul miserando fine del povero Arrigo, s' arrestano d' improvviso sulle di lui ciglia ed ai segni del maggior dolore succedono quelli della meraviglia e dell' *estasi.*

Oh lampo!
Qual raggio eterno agli occhi miei traluce?
Mortal son io? Le dense orride nubi,
Ch' entro nera caligine profonda
Tengon sepolto l' avvenire, in fumo
Ecco si sciolgon rapide — che veggo!

Così esaltato segue a narrare l' apparizione di cose straordinarie e mirabili, in mezzo alle quali vede Arrigo trucidato sul letto della propria moglie, per cui apostrofando Maria qual nuova figlia di Acabbo, la travede lacerata e divorata da fieri mastini in pena del suo delitto. Si volge quindi ad imprecare contro il nuovo marito, assassino e usurpatore del talamo e del trono del proprio re, minacciandogli inevitabile morte. Passa violentemente alla descrizione del patibolo preparato per la rea donna, al di lei supplizio, allo spiccar della testa dal busto, e allo spicciare del sangue dal tronco, ad abbeverarsi del quale vede correre furiosa e sitibonda l' ombra del marito. Il profeta non scosso alle grida di spavento dell' atterrita Maria, risponde:

Invano
Tôr mi si vuol questa tremenda vista . . .
Già già tornar nell' aer ricco in folla
Veggio li spettri . . .

fantasticamente accennando Carlo I, e il di lui supplizio, fino al punto che spossato dalla pienezza di tanti diversi affetti, prorompe:

Oh, d'agitata
Mente, di accesa fantasia, di pieno
Invaso petto alti trasporti . . . Or dove
Mi traeste? . . . Che dissi? . . . Ove mi aggiro?
Che vidi?... A chi parlai?... La reggia è questa?
La reggia? . . . Oh stanza di dolore e morte
Io per sempre ti lascio . . .

Questa *profezia* spaventevole, violenta, esige uno studio profondo per essere degnamente esposta.

Non parlando della tragedia, ch'è forse più debole ancora della *Sofonisba* dello stesso autore, abbiamo scelto l'accennato brano come il più proprio per lo studio dell'esaltazione profetica. — Simili situazioni sceniche non si possono studiare sul vero, perchè i profeti o non esistono più, o se esistessero dovrebbero faticar più che in antico a persuadere i popoli; ma col mezzo della filosofia e dell'arte potremo in qualche modo accostarci al vero, e superare lo scoglio, così ragionando.

L'uomo in tali casi è certamente trasportato fuori del suo stato normale; quindi gioverà far precedere all'esaltazione profetica un tremito generale delle membra, dando alla fisonomia un'impronta di spaventoso e maraviglioso. — Con lo scomparire di questo primo stato, intenderemo che la natura, togliendosi ad una contrazione troppo violenta, lascia l'uomo spossato di forze, e sopratutto con lo sguardo incerto e dubbioso, finchè la visione apparisce distintamente, e gli organi e i sensi si prestano tutti a rinvigorir l'invettiva.

La differenza che passa fra la visione penosa di Saul e quella di Lamorre, deriva da ciò che l'una è figlia del rimorso, l'altra di sentimenti sublimi che vogliono interporsi alla colpa. Il primo personaggio soffre i tor-

menti della pena, il secondo grandeggia nella difesa del giusto; nel primo l'anima è umiliata, avvilita, dolente: nel secondo è piena del concetto della virtù. Per tal ragione psicologica non solo è tollerabile nella *parte profetica* la solennità del gesto, ma anzi è da raccomandarsi: imperciocchè l'animo nostro è spontaneamente inclinato a dimostrare con tutti i mezzi esterni quello che sente di giusto: come il rimorso e la vergogna li paralizzano tutti.

A completare lo studio del *mirabile*, bisogna dir qualche cosa del *racconto* che fa un attore di visione *già avuta*. Se tale visione succede sulla scena, e dopo deve esporsi come sarebbe quella di *Oreste* (atto II, scena II), allora l'atteggiamento è perfettamente estatico, con tutta immobilità, accompagnato però dall'accennato tremito che indispensabilmente coglie l'uomo all'aspetto di cosa sovraumana, e dalla maraviglia impresa nella fisonomia. Infatti Elettro dice:

Gli sguardi
Fissi ei tien sulla tomba, immoti, ardenti...

quindi l'attore ne faccia pure l'esposizione particolarizzata con gesto, non gretto, ma ideologico e grandioso: e notisi bene l'importanza dell'intonazione, con cui Agamennone parlò al figlio, dicendo Oreste:

Per gli orecchi al cuore
Flebil *mi giunse, e* spaventevol *voce*
Che in mente ancor mi suona.

E in egual conto vuolsi tenere il *qui ti aspetto* di Aristodemo; la cui narrativa, sebbene sia di visione antecedente, pur desta maggior terrore e spavento dell'accennata di Oreste, per la facile ragione che in questa

visione il padre richiama al cuore del figlio il sentimento di una giusta vendetta; e in quella la vittima fieramente domanda per espiazione del delitto il sangue del reo, al quale fieramente e in modo spaventevole apparisce e parla.

§. IX. — DEL MONOLOGO.

Il *Monologo* è una delle più difficili parti della declamazione, giacchè l'attore è obbligato di dire a sè stesso quel tanto che sa e che medita di fare.

Il *monologo* è l'espediente, a cui s'è ricorso per comunicare all'uditorio i sentimenti del personaggio *isolato*, o i mezzi di cui pensa servirsi per raggiungere il suo scopo. Infatti sarebbe stato impossibile per tal motivo valersi di *confidenti*.

In questo caso sarebbe stato necessario o poco o molto dir qualche cosa della storia di tali *confidenti*, per farli credere dallo spettatore degni di entrare a parte de'nostri più secreti affanni, delle nostre speranze, e di quei divisamenti di tanta importanza che appena appena a noi stessi talvolta osiamo di confidare.

D'altronde la risorsa, sebbene meschina, del *monologo*, trae la sua origine dall'imitazione del *vero*, essendochè molti vi sono, i quali da sè soli parlano, o fan dialogo con un supposto vicino, e pur anco si esaltano, e gestiscono: ciò varrà anco per applicarlo egualmente a molte *parentesi*, ai *da sè*, ecc., ecc.

La Tragedia, per que'suoi molti privilegi convenzionali, ha più assai della commedia o del dramma, *monologhi* scabrosi e difficili. Uno fra i tanti si è quello d'Argia che dà principio alla Tragedia *Antigone*. In questo l'attrice deve dire a sè stessa tutto quello che già sa del terri-

bile antefatto, e proporre a sè medesima tutto quello che sta per fare. Il solo mezzo per uscire da tanta difficoltà egli è quello di una continuata riflessione... rotta soltanto dalle *apostrofi*, dalle *trepidazioni*, *reticenze*, le quali momentaneamente evaporate lasciano succedere la *meditazione* sugli eventi.

Tien dietro a questo monologo l'altro di Antigone, di tinta pressochè eguale, scevro di cenni sull' antefatto, e ricco di una magnifica *apostrofe*. Avvertasi nel principio di questo *soliloquio* un errore ripetuto in quasi tutte le edizioni dell'Alfieri — Antigone incomincia col dire:

Questa è la Reggia: oscura
La notte: or via si vada;

leggasi invece: *Queta è la Reggia*, *oscura*, ecc. perchè Antigone nata in questa, là vissuta, e là stata spettatrice della grande catastrofe, non potrebbe che viziosamente dirigere a sè stessa l'indicativo *questo*, ma nota benissimo il silenzio generale, che regna intorno a lei, e che contribuisce provvidamente alla sua impresa.

Entrambi questi monologhi non richiedono che il concentramento profondo, proprio della riflessione, la quale passando di pensiero in pensiero, da idea in idea, tocca talora lamentevolmente il passato, abbrividisce del presente, e sprezza ogni pericolo che possa scorgere nell'avvenire.

Le riflessioni di *Don Garzia* nel *monologo* dell'atto V, scena II, possono benissimo dar vita di affetti, di contrasti, di terrore all'esecuzione con varietà di pose e gesti, perchè *Garzia* che crede di aver ucciso *Salviati*, sentendolo salvo, non sa più quale sia stata la sua vittima, e in condizione cotanto tragica è ben presumibile che l'uomo interroghi sè stesso, che imprechi altamente contro il suo

fatale destino, che cammini, si agiti, e abbondi nelle azioni.

E di più violento carattere rivestito, tanto che può quasi dirsi appartenere esclusivamente al *mirabile*, è quello di Egisto nell'*Agamennone*, dove l'attore si presenta come perseguitato dall'ombra paterna, che gli domanda vendetta.

Il primo *monologo* di Merope richiede la veste propria delle sinistre, dolorosissime circostanze, il cui colorito elegiaco, partendo dal più profondo del cuore, richiede caldo il sospiro e indolente l'azione.

Quello di *Appio* nella *Virginia* (atto II, scena I) è di riflessione, di calcolo, di passione bruta e di fiero dispotismo. Il carattere del personaggio e della locuzione presenta da sè stesso i mezzi più acconci all' esecuzione.

Il *soliloquio* di David nella prima scena dell'atto primo, che costituisce quasi tutta intera la protasi della tragedia, screziato da detti affettuosi, da orgoglio guerriero, e da un profumo di biblica unzione, offre un che di profetico e santo da concedere movimento di gesti solenni, quasi tratti caratteristici di un personaggio inspirato da Dio.

Elettra, sebbene racconti a sè stessa fatti antecedenti alla tragedia, pure, mercè il terribile che in sè contiene la protasi, i sentimenti di vendetta e la brama di effettuarla, lascian campo all'attrice di variare sovente d'intonazione e di pose.

Giusto e ragionevolissimo è il *monologo* di *Siface* in *Sofonisba* (atto I, scena II) e l'attore nel rappresentarlo può benissimo agire e parlar alto, giacchè le sue parole non sono che una continuata deprecazione contro l' avversa sua sorte.

Poche risorse d'arte somministra al certo quello di

Ciniro nella *Mirra*, tanto più che è una conseguenza di sventure procedenti da *causa ignota*. Havvi dunque molto da *riflettere*, ma quasi nulla da agire.

E così dicasi del contegno che dee tenersi dalla attrice nella confessione che tocca di fare, e fa tremando a sè stessa Donna Isabella nell'atto I, scena I della tragedia *Filippo*. Se non che le variate reticenze che contrastano lo sfogo dell'affetto possono dar campo a inflessioni tenere e soavi: or di ribrezzo ed or di terrore.

Monologhi stupendi, e forse forse non del tutto inverosimili, noi li troviamo nelle tragedie *Carmagnuola*, *Adelchi* del Manzoni.

Il *monologo* di *Marco* nell'atto IV, scena II nel *Carmagnuola*, è capo d'opera, cui tra i *monologhi* di *considerazione* non si potrebbe confrontarne altro maggiore. Sentimenti sublimi, riflessioni profonde lo vestono di tanta grandezza che la sola immobilità del personaggio nel dirlo basta ad esaurire tutta l'esigenza della rappresentazione. E lo stesso dicasi di quelle di *Svarto* nell'atto I, scena VII, dell'*Adelchi*, e dell'altro di *Guntigi*, scena III, atto IV, non parlando dell'importanza filosofica di quello di *Adelchi*, atto V, scena I.

Il *monologo* talvolta usato per la necessaria economia di personaggi (il che è certamente preferibile all'intervento di tante secondarie o ultime parti, atte per lo più soltanto a degradare il decoro della tragedia) ha seco l'inconveniente di veder l'uomo a ragionar materialmente con sè stesso; ma questo si condoni alla necessità o di far peggio o di non fare diversamente. Oltre di che fino dalle prime istituzioni tragiche questo punto convenzionale essendo stato accettato, l'attore bisogna che s'adatti a farlo fiorire e brillare con l'arte per quanto possa riuscirgli disaggradevole e pieno di difficoltà.

§ X. — DELLE DIVERSE MORTI SCENICHE.

Se nella rappresentazione di varie parti della tragedia v' è bisogno del *convenzionale*, a questo è di suprema necessità ricorrere nella circostanza delle morti, perchè quasi tutte escono fuori del vero, e moltissime offrono difficoltà quasi insuperabili per rappresentarle.

Cominciando dalle morti di veleno, o sia narcotico, oppure corrosivo, la verità d' ordinario è dimenticata dal poeta, e quindi l' attore si trova bene alle strette anco per avvicinarsi al verosimile. Il narcotico porta seco l'assopimento dei sensi, cosicchè si è veduto taluno soccombere sotto la sua potenza contraendo appena appena i muscoli della faccia, e non dando altro segno di mobilità. E quando mai sotto l' azione degli antidoti ritornasse la vita, la parola suonerebbe sempre debole, rotta, convulsa. Giudichiamo da ciò quanto siano in contraddizione col vero le lunghe parlate, contrarie totalmente al torpore che già s'impossessa degli organi della vita, e quanto sia possibile l' esaltazione degli ardenti modi con uno che muore di gelo.

La morte prodotta dai veleni corrosivi, stando alla verità sarebbe assolutamente impossibile a riprodursi sulla scena; primieramente perchè troppo straziante e spaventosa; secondariamente perchè incompatibile con quel tanto da *dirsi* ch' è prescritto all' attore; giacchè uno dei primi organi, che si scompongono sotto l' azione del corrosivo, è la laringe, che subitamente esulcerandosi s' ingrossa in modo da perdere ogni articolazione, ed ingenerando orribile strazio.

Però si nel primo che nel secondo caso, pochi, po-

chissimi detti si dovrebbero assegnare a chi muore. Dice la storia che Socrate, morendo sotto l' azione della cicuta, e quindi sotto un crescente torpore di tutte le membra, dettasse precetti filosofici: ma oltrecchè non conosciamo bene quanto lento fosse il processo della morte prodotta da un tale veleno, noi crediamo che le parole saranno state grandi e sentenziose e per altezza di massime, e di concetti, ma non con intonazione stentorea, o con agitazione demosteniana.

Forse si obbietterà che i veleni combinati dalla chimica degli antichi avranno avuto effetti diversi dai nostri, ma io penso che avessero un'azione più sollecita in vece che lenta, giacchè sappiamo che ridotti a polveri mortifere in piccolissima dose si serravano in un anello, e assorbita la polvere, l'uomo cadeva morto, con quella stessa rapidità con cui si morrebbe se si toccasse la nostra lingua con una sola goccia d' *acido prussico*. Ed invero chi cerca nel veleno la morte, s' appiglierà sempre al mezzo più spedito, e non al più tormentoso; tanto è vero che se taluno lo ignora, in caso di simile risoluzione s' informa della via più breve per raggiungere lo scopo, perchè la via della morte a pochi può piacere di percorrerla a tutt' agio e quasi per passatempo.

Dovendo dunque rappresentare una morte prodotta o dall' una o dall' altra sostanza, farà bene quell' attore che abbrevierà sensatamente i discorsi, emancipandosi senza rimorso di coscienza da tutte le strane esigenze impostegli dall' autore, ed attenendosi ai consigli dell'arte per soddisfare unicamente a quel tanto di verosimile che può rendersi tollerabile con la verità.

Le morti poi di pugnale, di spada, ecc., alcune sono subitanee, altre prolungate in modo straordinario, e risultano maggiormente meno vere, per la *voluta* negligenza

degli immediati soccorsi. La morte suicida e *sul fatto* deve procedere da un colpo vibrato in mezzo al petto e non di fianco, o fra le costole, perchè molti sono gli ostacoli che si possono incontrare per cadere sul colpo; e a questo modo di uccisione si attengano pure *Don Carlo*, *Donna Isabella*, *Mirra*, ecc., perchè loro rimanea dire alcun che dopo la ferita mortale. Egualmente dicasi della morte di *Emone*, il quale se s' immergesse il brando nel mezzo del petto, nulla potrebbe dire nella sua lunga agonia.

Il colpo che riceve *Virginia* è propriamente nella sede della vita, giacchè ella non ha altre parole, che: *Oh vero... padre;* e queste possono anco dirsi nel punto che *Virginio* dà luogo all'azione. — Ma il colpo che *Cosimo* vibra contro *Don Garzia*, per cui gli resta tanto di vita da dire cinque interi versi, non può penetrare assolutamente nel petto, sebbene egli offra questa parte a bersaglio, dicendo: *il petto eccoti!...* ma bensì anderà a coglierlo sotto alle costole: perchè stando alla *parola accennata*, *Garzia* cadrebbe morto all'istante, e senza poter dire neppure una sillaba; lo stesso si consideri intorno alla morte di Timofane e d'altri.

Ildovaldo, tutto coperto di ferro, si uccide colla propria spada, e confitto in sè stesso il brando, non ha altre parole, che: *Oh tu che resti... Fanne vendetta!* Ciò dà a conoscere che la ferita fu decisamente mortale; ma questa, considerati gli arnesi di guerra che tutto lo ricoprono, non può aversi aperta una via che appoggiando la lunga spada sotto l'ascella (posto disarmato) ed abbandonandovi sopra il corpo, e così far supporre che il ferro si sia fatto strada fino a trapassarne interamente la gola.

La ferita di *Raimondo* nella *Congiura de' Pazzi*, fattasi da sè stesso nell' impeto della rabbia, mentre uccide *Giuliano*, ha più dell'ideale che del vero; non che non possa

darsi il caso di ferirsi insieme con l'avversario nel manovrar di pugnale; ma il difficile si è come un uomo possa percorrere tanta strada mortalmente ferito. Però non occorre a noi discorrer troppo di ciò, dipendendo in tali casi dal talento dell'attore il modo di mitigare l'inverosimiglianza del fatto.

Ma sopratutto raccomandiamo di usare la più ristretta misura nella imitazione dei dolori, degli spasimi, nelle agonie prodotte dagli avvelenamenti. Il punto *conveniente* del *non più, nè meno*, è assai difficile a cogliersi, giacchè la nostra mente oscilla sempre fra il *troppo* ed il *poco*. Ma la decenza e il sentir vero dell'arte esigono di stare sempre col meno nelle situazioni di sommo momento. Nè cesseremo di rimproverare quegli attori, e sopratutto quelle attrici, che dopo essersi istecchite come una vera colonna gotica, finiscono col lasciarsi cadere di botto sul palco, certe di dare così un' evidente idea della morte.

In simile caso ricordiamo anzi tutto, che le prime articolazioni obbligate a cedere in punto di svenimento o di morte sono le ginocchia, e che con le ginocchia tese nessuno è mai svenuto, nè uomo, o bestia è mai morto. Questo avvertano coloro che cosa tanto comune non sanno, e gli altri molti, i quali, avendo pensato a conservare una bella posa dopo morte, si compiacciono di prepararla prima e farla risaltare con una sonante caduta, cosa che farà sempre torto all' *arte*, e permetterà che la caricatura aumenti sempre di più in pregiudizio del vero e del bello.

CAPO III.

Dei caratteri e personaggi tragici.

Quanto dicemmo fin qui intorno alla declamazione tragica, ed alle parti principali che *arte* la costituiscono, è facile il comprendere che fu da noi dettato tanto per gli attori, che per le attrici: giacchè sì gli uni, che le altre possono trovarsi nelle medesime situazioni, pel solo motivo che l' umana natura non essendo che una, non può a meno di lasciare sì nell' uomo che nella donna le stesse impressioni ed offrire un solo fisiologico studio.

Però, quantunque gli esempj che adesso porteremo siano di personaggi femminili e quindi d'un interesse più speciale per le attrici, quando si pensi che nella svariata matassa delle passioni, ancor gli uomini possono macchiarsi delle stesse colpe, o tendere agli stessi delitti, si conoscerà facilmente che attori ed attrici possono del pari profittare delle nostre considerazioni.

E per bene fondare il principio che renderà vasto l'argomento, cominciamo dal notare la distinzione che deve farsi fra il *personaggio tragico* e non *tragico*, ma soltanto *proprio* della *tragedia*. Questa distinzione, oltre riescire per noi più precisa, segnalando il vero *carattere* della tragedia, sarà ancor meglio colta da chi vorrà coscenziosamente seguirci nello sviluppo delle nostre ragioni.

La tragedia greca o meglio il primo saggio di simile componimento era quasi un principio religioso dell'epoca, per il che più di una *catastrofe* era considerata come una disposizione prestabilita dal *destino* o dall' ineluttabile volontà degli Dei. Ora tal principio non sussistendo più che

sotto l'aspetto della favola, i *soggetti* e gli *argomenti* tolti dall'epoca *storico-eroica* della Grecia mancano d' ogni prestigio, ed allo spettatore non resta che di ammirare la sublime maestria con cui da' più antichi, come da' più moderni furono trattati. Perciò i personaggi di *Mirra*, *Fedra*, *Edipo*, *Atreo*, *Eteocle*, *Polinice*, *Antigone*, ed altri, debbono essere rivestiti dagli attori di una certa idealità che sollevi tali *soggetti* al di sopra di quelli della categoria di *Don Filippo*, *Donna Isabella*, *Cosimo*, *Garzia*, ecc.

Quantunque l'amore di *Mirra* sia più abbominevole di quello di *Fedra*, pure quella innocente vittima della vendetta di *Venere* dev' essere trattata dall' attrice così da convertire il ribrezzo in pietà, e da commovere gli animi nell' irrompere delle sue *furie*. Però il portamento di *Mirra* sia quello di un'infelice consumata da una fiamma brutale, che a lei stessa fa orrore ed i cui colpevoli desiderj scintillano ne' suoi sguardi e nella mobilità di tutti i suoi muscoli. Certa di ciò per convinzione fisica e morale, quando parla al padre non deve sollevar gli occhi su lui che di furto, e in punti ben *concertati*, perchè non sia sorpresa a sbramare in lui il cupido sguardo, e vibrato appena, li rivolgerà altrove con ribrezzo e terrore. Gelosa della propria madre, dimostri dinanzi a lei le sensazioni di un'anima ardentemente innamorata a lato della rivale. Fievole nel tuono della voce, divenga stridula e spaventevole allorchè le furie della sua tremenda passione irrompono tanto nel suo cuore da farla svenire. Palesata nell'ultima sua scena la colpa, si abbandoni pure per un istante (fuggitivo) a quell' ebbrezza da lei tanto sospirata, ma soprafatta subito dall' orrore si uccida, e spiri come vittima innamorata del suo stesso uccisore. Tale, secondo noi, è il concetto dello stato di *Mirra*, stato che non diremo *carattere*, perchè ogni qualità del

suo animo ha dovuto soggiacere alla prepotenza della passione.

Fedra è di sentire più ardito: ella si dichiara e vive: mentre *Mirra* appena si è palesata si uccide. Questa osservazione facilissima basterà all' attrice perchè ricorra a mezzi diversi, e dia allo stesso delirio un colorito variato: e bello sarebbe a vedersi da una sola attrice rappresentata la stessa passione, con modi che siano nel fondo di una sola tempra, ma nei particolari interamente diversi.

Come da maestose radici rampollano deboli rami, così da questi due tipi greci traggono vita i più modesti tipi di *Francesca*, *Parisina*, *Isabella*, ecc. A queste donne spogliate di quella terribile impronta della fatalità celeste, non rimane che la franchezza dell' animo, o la mala tendenza a non saper contrastare e governare la prava inclinazione dell' animo. Così senza lambiccarci in prolisse argomentazioni noi ci troviamo in mezzo a due *personaggi tragici*, e ad altri che possono soltanto spettare alla *catastrofe della tragedia.*

Ciò giova al nostro assunto, mentre ci porta ad osservare di quanta potenza di tinte, di passione, di ribrezzo e di pietà risplendano i due personaggi di *Mirra* e *Fedra*, e tutto ciò per effetto di *colpa non voluta* e *pena non meritata:* mentre gli altri accennati con poche pennellate di *amore* e *rimorso*, *brutto* il primo, e *inutile* il secondo, la *figura* è bella e tratteggiata in ogni sua parte.

E così pure sono della prima categoria i due personaggi di *Giocasta* e *Antigone;* la prima colpevole e sventuratissima per volere degli Dei, la seconda maledetta per non proprio delitto e condannata ai maggiori infortunj. Il personaggio di Antigone è però sollevato, ingrandito dalla fermezza che spiega nelle imprese, dallo sprezzo

d'ogni pericolo, e dal nobile scherno, che serba per la tirranide.

Giocasta comparisce sempre umiliata dalla vergogna, e piena d'amore materno, il quale soavissimo affetto ne risveglia in lei un altro più potente, l'*orrore* di sè medesima. Interposta tra l'odio reciproco e mortale de' suoi due figli, figli del proprio figlio, e del fratel loro, ella diventa un personaggio così colossale e tragico da atterrire l'attrice che imprende a rappresentarlo, giacchè essa non può mai abbandonare il *terribile*, anco nelle situazioni più commoventi e strazianti.

Medea, per il principio di Orazio, non può essere che *feroce: Simplex dumtaxat et unum sit Medea ferox.* Questo personaggio, pressochè favoloso, della prima epoca storico-eroica della Grecia, pieno d'un amore feroce, traboccante di fortissima gelosia, non presenta che un ributtante risultato d'odio e di terribili carnificine. Perciò a mitigarne l'orridezza savio principio sarà quello di agire in maniera, che il *vero* quasi del tutto scomparisca, attenendoci a quell'artistico *verosimile* che può benissimo confondere il ribrezzo con la compassione; altrimenti non un essere umano, ma una belva, e peggio ancora saremmo costretti a rappresentare. E qui torna opportuno ripetere ch'è principio giustamente calcolato il prescrivere sul teatro non la rappresentanza della natura, ma la scelta imitazione de' suoi effetti.

Oltre i già spiegati, appartengono alla prima categoria di caratteri e personaggi tragici, per non uscire dal teatro d'Alfieri, eminentemente italiano, tra i *compassionevoli*, Merope, Ottavia, Virginia, Romilda; tra i *forti* Rosmunda, Sofonisba; tra i *dignitosi* tragici Micol, Bianca, Cecri, Eleonora, Stuarda; tra i *tragici* nel senso funesto della parola, Clitennestra, Argia, Elettra, Demarista, Agi-

ziade, Agistrata, ecc. È inutile dire quanto Oreste, Polinice, Saul, Virginio, Siface siano tragici. Noteremo ancora come *spettanti* alla dignità di tale poema Timoleone, Timofane, i due Bruti, Raimondo, Agide, Cesare, Pilade; Nerone, Filippo, Eteocle, Creonte, appartengono se non alla prima classe, alla seconda di certo, e primi forse diventano mercè la penna dell'autore, come per la stessa causa lo sono Seneca, Echilo, Egisto, Polidoro, Perez, ecc.

E qui non possiamo privarci, quantunque sappiamo doverne altra volta parlare, di accennare ch'è stata grande fortuna pel nostro teatro tragico, che sia sorto uno scrittore, il quale trionfando delle più acerbe opposizioni letterarie, abbia fugato dalla scena quello sciame di malaugurati *confidenti*, i quali con una sola parola malamente declamata, malgrado la nobiltà del carattere che rappresentavano, erano capaci di portare il ridicolo nelle più tragiche situazioni.

Stabilendo o distinguendo i caratteri *tragici* da quelli che puramente possono servire a figurare nella tragedia, noi non abbiamo già inteso di classare i secondi perchè hanno poca ingerenza nel poema; ma bensì perchè l'indole loro, e le loro passioni, sia poi dal lato storico, o dalla posizione, in cui volle collocarli l'autore, non danno quel tanto di grandioso che è privilegio di quell'essere atto a formare il nucleo del *grande*, del *compassionevole*, o del *terribile*.

Tragico è quel personaggio che ad alta catastrofe è tratto per l'enormità dell'infortunio, o per un ammasso ed impasto di violente ed irresistibili passioni. Alta tragedia è pur quella, in cui tutta una nazione coopera con grandi sacrifizi, e col proprio sangue alla liberazione di un'altra oppressa da un tiranno. Ma nelle due epoche della libertà acquistata dai Romani, quale dei due Bruti

è più tragico?.... sommamente il primo; il secondo degno soltanto dell'alta tragedia. Il carattere di tali componimenti è il *grandioso*, ch'è di tale potenza da soffocare perfino gli affetti più forti del sangue. E se tali fatti si considerino anco negli antagonisti, noi troviamo i personaggi dell'antitesi della libertà cotanto grandi per la forza delle loro passioni, quanto gli eroi. Più tragico di *Bruto I* è *Arminio* dopa la morte di *Baldero* suo figlio, che pel ribrezzo di dover vedere il padre con la corona in capo calpestare le leggi del proprio paese, generosamente si uccide, dal che hanno luogo in *Arminio* il rimorso, la desolazione, la morte... Fra la triste e compassionevole esistenza di *Aristodemo* per un delitto *da lui commesso*, e la disperazione di *Arminio* alla vista di un sangue così caro *per lui versato*, in espiazione d'una colpa che il figlio non poteva in lui tollerare, il confronto di una tanta grandezza tragica offusca interamente quella di *Aristodemo*. Ecco la differenza che noi scorgiamo fra i *primi* e i *secondi* personaggi della tragedia.

Questa dissertazione estetica è quasi del tutto relativa più al componimento che alla di lui esecuzione; pure è d'uopo che l'attore conosca la natura del terreno ch'ei calca, giacchè una tale conoscenza è norma alla maggiore o minore energia ch'egli deve spiegare nel proprio carattere, ed ancora perchè l'arte della declamazione limitatrice della natura, essendo priva di quelle principali norme che hanno la pittura e la scoltura, e perfino la musica, è necessario che si comincino a conoscere tutte le qualità speciali dell'intero, non che delle parti del poema, onde se ne possano formare alfine alcuni sistemi fondamentali che servono a procedere ragionatamente ai relativi precetti sull'arte.

Ma il grande ed il vero bello non sono privilegio di

noi soltanto: essi hanno mandato raggi di vivida luce anco nell'orizzonte straniero. Quindi non sarà che sommamente utile ancora lo studio speciale de' capolavori dei tragici stranieri, quali sono Shakspeare, Corneille e Schiller. Certamente non possiamo far caso della loro forma tragica, perchè se essi riprendono la nostra di troppe sciocchezze e pedanterie, noi con maggior dritto possiam chiamare la loro balzana e anco matta. Tutte le nazioni se hanno un sentire più o meno uniforme variano molto in fatto di fisonomia, quindi sarebbe bene di dissertare sulla *costruzione* diversa in un tal genere di poesia. Ma qui torna a proposito un principio già espresso. Quando sembra strana la forma di un *corpo* qualunque, non spontaneamente ma con difficoltà la imiteremo, perchè il suo complesso non si uniforma alle nostre attitudini. Però gl'Inglesi debbono cose inglesi rappresentare, perchè poeta, attori e spettatori *egualmente* vedono, concepiscono e sanno; dicasi lo stesso de' Francesi, degli Spagnuoli, degli Alemanni e via discorrendo, senza parlar degli Italiani, che certamente a questo riguardo non hanno bisogno di mendicare il pane altrui.

Nelle tragedie *Amleto*, *Giulietta e Romeo*, *Il Re Lear*, *Il Moro di Venezia*, *I Masnadieri*, *Stuarda*, *Don Carlos*, ec. v'hanno bellezze di un genere sorprendente perchè squisitamente colte dal vero, e riportate sulla scena con eccellente maestria e senza stento di sorta. Ma tanto oro non è nella superficie, bensì nella profondità dei concetti, per cui senza la fiaccola della filosofia è difficile lo scorgerlo. Trovato però, per figurare di tutto il suo splendore non abbisogna dei sussidj dell'arte, tanto appare nitido e puro, basta che l'attore secondi gli affetti del cuore per presentarlo allo spettatore nel suo vero punto di luce.

Non cessiamo perciò di raccomandare agli amatori del-

l'arte lo studio degli accennati autori, senza esaltazione e con quella posatezza d'animo che deve essere guida a chi investiga un terreno dove alle pagliuccie d'oro è commisto anco l'orpello. — Con tale studio si otterrà un ottimo, infallibile risultato, a giudicare del quale basterà consultare sè stesso dietro il seguente principio.

Quando il colossale, lo strano di una di quelle grandi scene scomparisce ai nostri occhi, e senza stento ci troviamo immedesimati nel concetto, si ha colto senza dubbio nel segno, perchè il vero non riflette mai tanto bene quanto nel nostro cuore; e secondando il cuore risponderanno facilmente all'idea tutti i sussidj dell'arte.

CAPO IV.

Dei quadri della Tragedia.

Se le grandi somme che si spendono per gli spettacoli musicali fossero divise con il teatro drammatico, per cui la tragedia potesse decorarsi con sontuosità degna di lei, non riescirebbe forse inutile lo studio presente, che pur facciamo nell'interesse dell'arte, cioè lo studio che riguarda la parte materiale delle decorazioni, degli accessorj relativa al lusso di non pochi quadri tragici, alla necessaria quantità degli *statisti* o comparse che il fatto richiede, e a tante altre esigenze volute dalla suntuosità del poema.

In qual conto i padri nostri tenessero la rappresentanza della tragedia, l'offre l'operato dell'antica accademia olimpica di Vicenza, che onde rappresentare l'*Edipo* di Sofocle, e la *Sofonisba* del Trissino, incaricò il Palladio di fabbricare un teatro di forma greca, che sotto l'in-

spirazione di quell' alto genio riuscì magnifico in ogni sua parte, ed ancora adesso ammirabile e che fu chiamato teatro Olimpico.

La tragedia richiede vastità di palco scenico, precisione esatta di scenarj, di vestimenti, di attrezzi, che corrispondano all' epoca accennata dal fatto. Grandi masse all' occorrenza di *statisti:* negli interatti, musica corrispondente alle passioni che primeggiarono in precedenza; splendida illuminazione onde nulla possa sfuggire dei movimenti di fisonomia dell' attore, e cultura (che neppur con l' oro un istituto, una commissione possono procurare), e cognizione estetica dell' arte negli spettatori.

Presso i Greci la comparsa di una nuova tragedia era un avvenimento che faceva epoca nella storia dell' arte e della civilizzazione. E ciò è tanto vero, che Atene protrasse d' un anno una guerra par sopperire alle spese richieste dalla rappresentazione d' un nuovo componimento di Sofocle.

Per non dipartirci dal nostro costume, ancora per l'argomento che ci occupa, prendiamo ad analizzare alcuni quadri delle tragedie dell'Alfieri — *Mirra*, atto IV, scena III. — Il teatro (sotto il qual nome intendiamo soltanto il *palco scenico*, perchè il luogo destinato agli spettatori è l'*anfiteatro*, oggidì chiamato *sala*) il teatro dunque rappresenta la reggia in Cipro, bella per l' eleganza dell'architettura, magnifica per la ricchezza de' marmi, per intarsiature in oro, per sculture in avorio, e vaghi dipinti. Trattasi di solennizzare le nozze della figlia del re col principe dell' Epiro. Concorrono a consacrarne il rito i sacerdoti di Venere, con triplice coro di fanciulli, di donzelle, di vecchi; i primi dignitarj dello Stato, il corteggio splendido delle sposo Pereo, e guardie reali, e

damigelle di Mirra, ecc. ecc. E siccome nelle solennità nuziali si unisce al canto dei cori la danza sacra, così renderebbesi ancora necessario uno stuolo di fanciulle danzanti a compire la cerimonia. Questa splendida riunione ben disposta, parte intorno all' ara, parte presso agli sposi ed al re, presenterebbe un quadro imponente, e insieme tutto proprio di quell' eleganza e mollezza caratteristica del luogo in cui succede l' azione. Tal quadro dovrebbe artisticamente scomporsi, allorchè Mirra, invasa dalle furie dilaniatrici e forsennata, fugge dall' altare e sviene nella supposizione di aver data la mano a Pereo; e tutto l'aspetto generale di gioja si trasforma in un quadro di stupore e ribrezzo.

Se una simile *situazione* della tragedia fosse affidata al sapere di un maestro di coreografia, e fosse arricchita da quella quantità di personaggi dal soggetto richiesti, la scena produrrebbe un magnifico effetto. Ma quando mai potremo sperare in Italia di veder la tragedia messa in scena come conviene? Questa è gran vergogna per noi! Gli stranieri ci danno una meritata lezione: molti principi regnanti spendono ingenti somme perchè degnamente in conformità delle più scrupolose esigenze si rappresentino l'*Antigone* a Berlino, e l'*Edipo* a Madrid.

Il descritto quadro come si eseguisce da noi? Con due o tutt'al più quattro sacerdoti, coperti con vesti candide quanto la loro coscienza, con un'ultima attrice, e con un ultimo attor giovine, e un vecchio per declamare in caricatura la parte del coro, e otto o dieci mascalzoni nel fondo vestiti alla romana in una reggia spesse volte di stile gotico: ecco tutto.

E in questo modo l' arte può far progressi? Giammai: essa deve correre di male in peggio fino al precipizio. Ma d'altronde la colpa sarà tutta della povera arte commercio-

drammatica? Che deve far essa, abbandonata al solo sussidio dell'introito serale, decimato spesse volte da imprese troppo affamate? Se dunque v'è luogo a sperare qualche miglioramento su ciò, tutto o quasi tutto deve aspettarsi dalle nostre accademie filo-drammatiche, che quando il vogliano, possono ancora far molto.

Il quadro nell'atto IV del *Polinice*, è il secondo che ci cade sott'occhio. Due re sulla scena, sacerdoti, guerrieri, popolo, tutti intenti al libamento d'una tazza che dev'esser suggello al più invariabile patto. Un tradimento scoperto di veleno apprestato... un annunzio di tregua rotta... un improvviso cambiamento di fisonomie, che dalla espressione di pace passano a quella della vendetta... una moltitudine che si urta, si spinge, mentre un fratello minaccia morte all'altro... una madre prostesa al suolo, che trattiene il più feroce dei figli... una sorella in somma angoscia... un trar furibondo di spade, — tutto ciò riprodotto coll'esattezza richiesta dai componimenti *mimici*, sarebbe di un magnifico effetto per trasfondere nell'animo degli spettatori quel terrore che domina nella tragedia e per lasciar travedere la più terribile catastrofe. — In luogo di ciò vedrete otto o dieci figuraccie da soldati, due sacerdoti (fatali sempre alle scene come le comparse da magistrati e da notari), una reggia chi sa di che epoca!... ma tiriamo innanzi...

Immaginiamoci ora il Foro Romano riboccante di popolo. Appio circondato dai littori e da' suoi clienti. Virginio dall'altra parte in mezzo alla sua desolata famiglia. Questo quadro freddo di paura e di terrore, eccolo mosso, agitato, scintillante d'ira e vendetta quando Virginio alza il coltello insanguinato: ecco affrontarsi littori e popolo: scuri e pugnali per l'aria: vecchi, donne, bambini che si salvano, un commovimento generale di rivolta,

di sangue. Nè meno vuolsi per l'impronta di tale catastrofe, la quale, se meschinamente eseguita, degenera in un ridicolo, e forse forse non solo d'insulto all'arte, ma di decisa offesa nazionalità.

Quanto all'ultima scena della *Rosmunda*, crediamo che non possa verosimilmente rappresentarsi, se il teatro non raffigura una sala di stile longobardico, che mercè due gradinate laterali e ricurve metta ad un secondo piano ornato di balaustrata. Infatti è questo il posto su cui si ferma Rosmunda allorchè è giunta a tenere in sua mano Romilda: è là che col pugnale puntato sul di lei petto, impone i suoi ordini, e disarma de' lor seguaci Almachilde e Ildovaldo, e fa occupare da Ragauso e sue guardie le gradinate. Dalla forma dello scenario dipende il terribile e il vero della catastrofe: perchè se Rosmunda fosse al piano, i due guerrieri strapperebbero colla rapidità del lampo dalle sue mani la vittima, mentre interposta la difficoltà di dieci o dodici gradini, la distanza oppone ostacolo, e l'andamento della scena offre tutto l'aspetto del vero.

Tutto ciò abbiamo voluto accennare per stabilire il principio, che senza la pompa e tutte le convenienze necessarie, il poema tragico non deve essere profanato dalla meschina rappresentazione per il rispetto che si deve ai grandi scrittori.

CAPO V.

Della maschera e dei vestimenti.

Ogni artista o pittore di vaglia, o scultore che sia, dovendo rappresentare o sulla tela o col marmo un personaggio storico, prima di dar mano all' opera ricorrerà

ai ritratti lasciatici dai contemporanei, o in mancanza di questi rileverà quasi i contorni del suo soggetto da tutto ciò che la storia o la poesia riferirono delle di lui sembianze, e quando ancora questi dettagli gli manchino, dall'esame del di lui carattere o dalla fisiologia della di lui passione saprà trarre que' segni particolari che lo porranno in grado di riprodurre un tipo se non corrispondente del tutto, almeno non tanto lontano dalla vera figura dell'uomo, ch'egli deve avvivare co' colori od improntare con lo scarpello.

Questo principio essenzialissimo e comune a tutte le arti imitative si estende anco al disegnar volti commossi da diversi affetti. Infatti abbiamo una estesa raccolta di de Lebrun in cui troviamo maestrevolmente espresse la melanconia, l'ira, la gelosia, la meditazione, la contemplazione, l'umiltà, ecc., che confrontate coi sentimenti dell'animo nostro, riconosciamo che i dati fisici meglio non potevano esprimersi onde raggiungere il vero stato della nostra fisonomia e l'espressione dei nostri volti, quando l'animo è assoggettato alla piena di questo o tal altro affetto.

A questo studio necessario e principalissimo per loro si debbono dedicare gli amatori della declamazione, la prima tra le arti imitatrici del vero.

Quelli cui natura concesse il dono non comune di una pronta mobilità di fisonomia, hanno un immenso vantaggio per figurare sopra la scena. I sussidj dell'arte gioveranno di assai a coloro che di tal dono fossero privi. Non si creda astratto principio quello che ripone nel cuore il primo mezzo per ottenere un tale effetto. Chiunque si dedica all'arte del teatro, crediamo che debba esser dotato di anima ben disposta a sentire gli affetti. Ma se il cuore ebbe freddo, e mute sono per lui le pas-

sioni che deve riprodurre, attenda pure a tutte quelle leziosità, che nulla hanno di comune con l'arte, perocchè ogni suo studio sarebbe inutil perdita di tempo, giacchè a cui nulla disse natura, non lo direbbero mille arti e cento mila maestri.

Si faccia adunque accurato e profondo studio del carattere che dobbiamo simular sulla scena, perchè la mente ed il cuore investiti del concetto della parte comunicheranno o poco o molto, e se non la precisa, certo una non lontana o contraria espressione alla fisonomia.

Inoltre abbiamo trovato coll' arte che alcuni segni minuti bastano a contraffare il nostro volto, come i diversi colori a variare la tinta della nostra carnagione. Questi segni o linee, che vogliamo chiamarle, devono essere disegnate con arte; e perciò ne gioverà molto lo studiarle più sui disegni a *contorno*, che sui dipinti, giacchè i primi marcano i tratti principali, e i secondi portando l'impasto dei colori darebbero incerta la linea a chi all' arte del disegno è profano.

Dobbiamo procurare anzi tutto che la fronte rimanga scoperta il più che sia possibile, e che l'occhio campeggi nel suo splendore. La potenza dello sguardo è tutta sulla scena, come la è nel conversare sociale. Con l'occhio s' incoraggia e si atterrisce. L' occhio racchiude in sè un' espressione indefinibile, un magnetismo che doma non solo l' animo degli uomini, ma impone alle stesse fiere. Però neppure l'uso di quest'organo deve passare in abuso, ed ha bisogno d'essere regolato dall'arte. Vi sono attori e attrici che persuasi del loro bell'occhio si danno ad una rotazione continuata, e viziosa di sguardi: allora è perduto il prestigio. Lo sguardo deve essere sempre misurato, e variabile a seconda degli affetti. Il suo movimento, direm così, dev' essere sempre dipendente, ra-

pido, scintillante nei casi di sorpresa o di estremo esaltamento dell' animo. Questa economia dello sguardo non sarà mai raccomandata abbastanza in quanto colla massima facilità da bello e simpatico può degenerare in istucchevole o sfacciato.

Le *capellature* imprimono un carattere singolare alla fisonomia, e non poche volte ci danno una giusta idea di quello o tal altro personaggio — Il rado o il folto della barba egualmente è di stretto rigore onde precisare l'epoca, il luogo dove l'azione succede. La barba sopratutto col variare dei tempi soggiacque a trionfi e ad ostracismi. I Greci come i Romani or l'adottarono ed ora la lasciarono. All'epoca di Nerone, e prima ancora, i barbieri non avevano mani bastanti per sbarbificare i discendenti di Romolo. Chi volesse raffigurare Cesare o Bruto con la barba commetterebbe anacronismo eguale a chi volesse rappresentare Napoleone e Bertrand coi mustacchi. Lo stesso dicasi di coloro che danno ai personaggi dell'epoca di Luigi XV, o cavalieri inglesi, o italiani fino all'anno mille ottocento e quindici i baffi, privilegio concesso allora a qualche corpo militare soltanto.

Nè diversa cura si adopri nella scelta de'vestimenti, sì per la qualità delle stoffe, che per la loro semplicità o ricchezza, perchè tutto ciò ha la sua epoca speciale. Nè basta: vi sono anco casi in cui col crescere di peripezia l'azione, vestimenti diversi si richiedono. Per esempio Don Filippo di Spagna non deve presentarsi sulla scena con un vestito nero e semplice come un usciere di Tribunale, ma bensì ricco e pomposo, perchè abbiamo dalla storia, che soltanto quando ebbe segnato la sentenza di morte di Don Carlo, esso ed i suoi particolari cortigiani comparvero in abito nero e dimesso. Perciò Don Filippo e Don Gomez non vestono l'abito nero che nell'atto IV.

I nostri attori, per togliere dalla scena lo smodato abuso dei ricami, incompatibile con tante tragedie, ricorsero alla più stretta semplicità, e così passarono da un errore ad un altro. Perciò la corte di Spagna appunto sotto Don Filippo si trasformò in una miserabile congrega di falliti, mentre quella fu l'epoca della somma magnificenza e del lusso. Che se oggi non si vestono *semplicemente* la corte di Napoleone e gli ufficiali delle sue armate, perchè il loro costume è stato veduto quasi cogli occhi nostri, con le epoche più remote da noi si fa ciò che più piace, e non si seconda che la propria fantasia.

Tutte queste cose puramente materiali sono da raccomandarsi agli attori. Non credano essi però che sia d'uopo d'uno studio lungo e tedioso, quale sarebbe lo svolgere cronisti e storie. Uomini laboriosi hanno abbreviato questo compito all'artista. L'opera di Ferrario: *I costumi di tutti i Popoli*, commendevole sotto ogni rapporto, ha quanto abbisogna ad un attore per questo importante argomento.

CAPO VI.

Dell'azione, delle pose, ecc.

Tra i tanti studj necessarj alla declamazione tragica, importantissimi sono quelli che riguardano l'azione, ovvero il *gesto* e la *posa*. Per tutto questo fa di mestieri ricorrere alla buona scuola della pittura e della scultura. Nella recitazione della tragedia l'azione è così strettamente legata, che alla sua volta prende e dà vita alle parole con importante risalto.

Ma per la *parola* non intendiamo che la *parola* in astratto; giacchè il gesto, secondo noi, deve colorire il *concetto* complessivo, e non già la *frase*, per lo che ci protestiamo fin d' ora recisamente contrarj al sistema di quegli attori, che hanno creduto essere assoluta proprietà del *gesto* di figurare con l'azione le più minute parti del discorso, dar forma agli *affetti*, e perfino accennando l' occhio, la bocca, occhio e bocca indicare.

A rilevare con un esempio l'uso che a parer nostro dovrebbe farsi del gesto, proponiamo le seguenti poche parole di *Eteocle* nell'atto IV, scena I:

Lascia i pretesti;
Scaglia da te la profanata tazza:
Eterna guerra, odio mortal giurasti,
Eterna guerra, odio mortal ti giuro.

Lascia i pretesti, porta con sè l'azione di scostare da noi col braccio destro cosa che disdegniamo. — *Scaglia da te la profanata tazza:* a tutto questo non occorre che il gesto relativo al verbo principale — *Eterna guerra, odio mortal giurasti,* è il tempo passato del *giurare*, e non ha bisogno di azione, mentre quello che viene in seguito perchè in tempo *presente* lo esige spiegativo e solenne. *Eterna guerra, odio mortal ti giuro:* perchè il giuramento nel punto che si emette la *parola* si fa. Ponderando bene ogni periodo, è certo che si troverà o non bisognevole di gesto, oppure si vedrà che con la maggior economia si può ottenere un ottimo effetto; basta che il gesto serri in sè la dimostrazione del concetto principale.

Nella narrazione che fa *Aristodemo* (atto III, sc. VI), intorno allo spettro, havvi un punto, in cui il movimento dell'occhio serve più che qualsiasi azione delle braccia,

e questo si è quando lo spaventato Rè descrive il fantasma *minaccioso* e *gigante*. Per distinguere il *gigantesco* dello spettro, l'alzarsi sulla punta de' piedi non è certamente misura bastante: l'accennarlo con la mano darà ancora una proporzione non corrispondente all'idea del gigante; ma l'accennare di misurarlo con lo sguardo, non passando all'esagerato, può indicare benissimo un mostro di forme al disopra del vero, e che lo spettatore facilmente comprenderà con l'immaginazione. E così pure relativamente alla fantastica mano di Samuele, accennata da Saulle *lunga lunga ben cento gran cubiti;* e così in tante altre circostanze, cui i mezzi materiali non si prestano abbastanza per darne dati precisi, mentre lo sguardo con un solo tratto è capace di favorire felicemente l'idea, e nella mente dell'uditore identificarne il concetto.

Abbiamo accennato, e lo ripetiamo, che ogni periodo ha il suo verbo regolatore che dirige l'idea, e l'azione è interamente devoluta al verbo, quando però un *superlativo* non la facesse sua. Se non che, come pare abbiam detto, non tutti i verbi hanno bisogno dell'accompagnamento del gesto spiegativo, perchè colui che dovesse dire: *nel mio viaggio ho salito erti monti, e ho varcato vastissimi mari*; e il suo cattivo genio lo inspirasse a mostrar con l'azione d'*arrampicarsi su per i monti*, ed aprire le braccia quasi uomo natante per figurar *vasti mari*, porgerebbe occasione ad un saporoso ridicolo: mentre che la sola fisonomia composta a penosa circostanza colorisce per eccellenza il concetto. Dunque pochi gesti e collocati al vero posto, pose studiate e dignitose, ma non affettatamente accademiche. L'azione si chieda al cuore, sindacandone scrupolosamente la convenienza, e sopratutto si badi all'avvertimento, che se la posa cagiona stento o dolore, è *posa falsa*, perchè i muscoli

nostri sono così adattati alle loro funzioni, che a queste spontaneamente si prestano; e ove se ne dolgano, vuol dire che sono violentati ad uscire dal vero.

Necessarie più che mai sono le pose d'*inazione*, vale a dire nei punti in cui l' attore è silenzioso e non prende che parte muta nel fatto. Siano queste sempre belle e variate; il gesto che spesse volte si è obbligati ad usare nella controscena dev' esser mite e di breve durata, a meno che il punto della favola non ecciti il fremito d qualche sua passione, dalla quale non deve però nascere agitazione di scena, dichiarazione d' affetti, ecc. ecc.

Bisogna star bene in guardia contro il prestigio del gesto dell'attore-mimico. I gesti proprj di quell'arte, se non sono un alfabeto di mutuo insegnare, hanno essi delle *convenzioni geroglifiche* che molte cose sottointendono; come a mo' d'esempio con un' azione si accenna il *re*, la *persona d' un vecchio*, il *nodo matrimoniale*, e tant'altre ancora. L' azione dei *mimi* (nel senso moderno *ballerini per le parti*) è vibrata, risentita, assoluta; è cosa totalmente diversa. I più perfetti gesti proprj della declamazione sarebbero per loro fiacchi, slavati, mentre per noi sarebbero i loro rabbiosi e frenetici. Nel *ballo*, o per meglio dire, nella coreografia, è il gesto che parla per forza del *concetto musicale* ; tolta la musica, le azioni più perfette di quell' arte diventerebbero strane contorsioni, e smorfie da pazzi. La ragione si è ch' essi mancando della *parola* debbono necessariamente far ogni calcolo dell' azione, mentre noi avendo la parola dobbiamo farne grande economia.

L' azione però ha campo d' emergere nelle situazioni violente, nell' abbandono degli affetti, nella prece, nello sdegno, nella ripulsa, nel giuramento, nel dolor fisico, nell' angoscia, e in tante altre situazioni, in cui l' animo

esaltandosi trascina seco i sensi a dimostrarne i trasporti. Alcune memorie storiche ricordano Garik e Preville, attori celebratissimi, parchi più d' ogn' altro di gesti. Talma era maestro nelle pose, come pure De Marini, quando declamava la tragedia, e Blanes e Prepiani, e la non più ricomparsa Pellandi. La Rocourt rappresentava *Semiramide*, *Fedra*, *Merope*, parti di momenti animatissimi con pochissime azioni, e tutta l' arte sua rifulgeva nella mobilità di una fisonomia che ripeteva caratteristicamente ogni concetto. La Rive rappresentava *Maometto* con tutta l'immobilità d' un orientale, e con effetto clamorosissimo.

Tutto ciò abbiamo accennato unicamente perchè l' attore sia convinto che per servire all' arte e persuadere lo spettatore intelligente non è necessario far molte cose, ma bensì ragionarle tutte e farle bene.

CAPO VII.

Delle qualità necessarie all'attore tragico

Malgrado la diligenza da noi riposta fin qui per svolgere le precipue difficoltà che si devono superare e le istruzioni necessarie dell'arte, onde esteticamente rappresentare la tragedia, noi ci sentiamo in dovere di ripetere che vani riescono lo studio e la buona volontà, se la natura ne fu avara de' mezzi necessari per eseguire spontaneamente i precetti.

In primo luogo diremo che per riuscire felicemente in quest' arte, fa d'uopo incominciare per tempo ad esercitarla, cioè in quell' età in cui tutti i mezzi sono nella loro pienezza sì nell'intonazione, che nella robustezza della

voce e nella vigoria della persona; giacchè non è difficile risentirsi della fatica durata dopo un grande lavoro.

L' attore tragico dev' essere di belle forme. I costumi greci, romani, indiani, spagnuoli ed altri, richiedono *forme scoperte*. Queste *forme*, se non tutte perfette (cosa difficile a trovarsi), debbono essere tali che con pochi sussidj dell' arte apparir possano perfette.

La fisonomia dev' essere di facile mobilità, per esser pronta a riflettere le commozioni dell' animo. Il contorno e le parti del volto, se non sono per fortunato dono della natura belle e proporzionate fra di loro, debbono essere almeno simpatiche. Vi sono volti che malgrado tutto il loro studio e l' altrui indulgenza, più vorrebbero essere simpatici più riescono antipatici. Il disgraziato attore ha bisogno allora di doppia fatica, e può dirsi ben felice se dopo ciò ottiene qualche successo. Si dice sovente che la bellezza è di prima necessità per l' attrice, ma che un uomo quando non è nè zoppo, nè sciancato, nè gobbo, nè affetto da strabismo, nè di bocca torta, è sempre bello. Con questa scusa generalmente s' appagano, o meglio si consolano, gli uomini brutti e le loro mogli. Il fatto è che le arti per riprodurre con le tinte o con lo scarpello un personaggio dignitoso (qual è quello che deve comparire nella tragedia) non scelgono ad onta d' un corpo regolare una brutta faccia (qualora non lo esiga la storia), ma tagliano fuori quella testa dal corpo regolare, come scartano da un bel braccio una brutta mano, e una gamba torta da un bel piede. I brutti si riservino dunque a rappresentare le caricature nella commedia, e far ridere lo spettatore a spese di quella supposta tollerabilità di volto ch' essi ordinariamente sostengono di possedere.

Una voce bella, una bella presenza, una fisonomia aperta,

spiegata, mobile, un bel volto e una regolare figura sono un patrimonio ricchissimo per l'artista tragico. Nè bella è per noi una voce forte, sonora, eccellente per alcune situazioni soltanto, ma bensì una voce pieghevole alla forza ed alla soavità, che netta e rotonda ci trasmette la parola, anco sottovoce pronunciata, e che dall'inflessione tenera passa senza stento alla grande ed alla terribile.

Spesso però anco una bella voce nella declamazione del verso, per l'armonia propria della nostra lingua, corre pericolo di riuscire monotona; per la qual cosa fa d'uopo che il declamatore ogni qual volta legge, legga ad alta voce, onde avvertire quand'egli si protrae di troppo sullo stesso tono o cade in una monotona desinenza di periodare. In simile caso bisogna subito cambiare, scendere, se fa d'uopo, dal buono al cattivo, ma cambiare, perchè nulla v' ha di più incomodo e disgustoso per l'uditore di quella monotonia del suono, che ha la potenza di muovere un genere di convulso che concilia il sonno.

Altro importante requisito è la *memoria.* Chi è sventurato di non possederla, cerchi ogni mezzo per acquistarla. Esercitata, avvantaggia; affaticata, affievolisce. La memoria è di un grande vantaggio per l'attore. Egli non potrà mai esaurire felicemente una situazione, se non v'è antecedentemente preparato dalla sua memoria. Non basta sapere la propria parte, bisogna conoscere perfettamente anco quella degli altri, e tutto il connesso del poema. Questo però non può esigersi, pel momento, dagli attori dei pubblici teatri, che, costretti pel vizio di un pubblico frenetico di novità, a *montare* in tre o quattro prove una rappresentazione, hanno ben altro pel capo che pensar a servire a tale esigenza dell'arte.

Importantissimo conto dee farsi ad un tempo della *pronuncia;* se questa sente d'idiotismo, di falsi accenti,

di ommissione delle doppie lettere, di gutturale o nasale, è indispensabile correggersi, altrimenti non sarà mai buon artista colui che comincia dal non saper parlare e accentare la propria lingua. Un tale studio si può fare sopra buoni dizionari, dei quali non manchiamo, e con l'ajuto di buoni maestri, de' quali parimenti non siamo sprovvisti.

Finalmente l'ultimo requisito necessario è quello che in effetto doveva collocarsi primo, cioè la coltura della mente. Senza un po' di studio della filosofia, difficilmente si potrà bene interpretar ciò che si deve dire e rappresentare. Che se vi furono alcuni, i quali, inspirati dal solo genio, apparvero sulla scena grandissimi artisti, e fuori del palco, in società, superlativamente ignoranti, sono questi casi così strani, diremmo quasi prodigj che non possono prendersi a norma del ben fare. Lo studio è per l'attore di prima necessità: non si comprende l'uomo, nè si può riprodurlo sulla scena senza la scorta della filosofia. Questo è un libro sempre aperto per l'uomo che voglia leggerlo, sempre fecondo di pratici insegnamenti: e ad esso deve ricorrere con attenzione e con alacrità tanto l'attore della tragedia, quanto l'attore della commedia, di cui ora passiamo ad enumerare i precetti.

Digitized by Google

PARTE II.

DELLA COMMEDIA

CAPO I.

Della Commedia in generale.

Nel rivolgere il nostro studio a questo secondo genere dell' *arte imitativa drammatica*, cominciamo dal dir qualche cosa sull'origine, sullo scopo, e sulla primitiva sua forma.

L'origine della tragedia fu considerata come epoca storica della Grecia. Infatti colà apparvero i primi saggi di tal genere di poesia, ma in fogge così rozze e strane, che difficilmente si sarebbe potuto presagire da vagiti così deboli e selvaggi il germe d' arte di tanto lustro e che avrebbe poi impresso tanto di gentilezza nella natura de' popoli, da essere ad una volta maestra e misura di civiltà.

Uomini avvinazzati, col volto tinto di mosto, mentre trascinavano in mezzo a loro un capro coronato di pampini e foglie di vite, e destinato ad essere sgozzato in nome ed in onore di Bacco, cantavano in coro per le strade le gesta del Nume. Dall' elogio dell' alunno del vecchio Sileno fu facile il passaggio al cantare le gesta degli eroi. Ma non era la turba degli ebbri che facesse la palinodia dell' eroe. Esso doveva essere come perso-

nificato da uno che segregandosi dal coro, cantava tutto quanto si credeva utile porre in bocca al *protagonista*. Su questa base semplice, ma informe, cioè nel monologo, poscia si stabilirono diversi interlocutori, come per necessità si dovettero fissare alcuni riposi alla *leggenda*, e così mercè una riunione di gente allegra e devota a Bacco, e per una necessaria successione d'idee, l'informe aborto si sviluppò in una grande, proporzionata e maestosa figura.

Tal genere di componimento ben presto si guadagnò talmente l' animo degli uditori, che molti si diedero su que' rudi saggi a modellare leggende storiche, purchè fossero da que' tristi musici cantate. Affollandosi poi la moltitudine intorno a tali spettacoli, fu opportuno assegnare loro appositi luoghi, o specie di palchi, d' onde tali cantanti divertissero il pubblico senza disagio. In poche parole così sorsero poema, attori, teatro, tutto ciò infine che forma la base della drammatica ed i modi di esecuzione.

Per istinto naturale, l' uomo, ammirando il grandioso ideale, formò il progetto di volersi specchiare nel vero contemporaneo, e immaginò che nulla di più piacevole avrebbe potuto gustare, s'egli vedesse beffati dall'alto di quel palco i vizj di coloro, i quali credendosi non conosciuti, passeggiavano imperterriti in mezzo la società. Il primo che impresse all' arte il suo vero carattere spargendo a piene mani burle e motteggi fu Menandro. Così l'artificio dell'arte trasportò sul palco il vizioso, la mano della Satira gli trasse dal volto la maschera in mezzo agli scherzi, agli scherni, alle risa; e la commedia con volto giocondo e securo si presentò allegra ed insieme severa agli spettatori.

Ma taluni non potevano compiacersi, nè trovarsi contenti di ciò da cui gli altri traevano tanto diletto. Il

primo bozzetto non riesce mai in tutte le sue parti così perfetto che l'arte non debba poi adoperarvi intorno la lima. Lo stesso accadde alla *primitiva commedia*. Essa ebbe per emblema la maschera strappata ed il flagello, perchè infatti colui ch' essa disegnava per sua vittima, non era già colpito dal suo aculeo, ma flagellato fino a lasciarvi sotto spesse volte la vita. La storia ha registrato nelle immortali sue pagine questi primitivi successi della commedia sferzatrice e personale. Socrate fu condannato a morte dopo che Aristofane nella sua commedia *Le Nuvole*, aveva straziato orribilmente i sistemi del gran filosofo, dichiarandolo empio e alla patria fatale. Questo successo, che non si sarebbe forse ottenuto con una grande dimostrazione oratoria, fu guadagnato nell'animo del popolo con il mezzo del *ridicolo*, arme della commedia, arme di una potenza indefinibile, che domina popoli e nazioni, perchè attinge forza in quell' istinto malvagio, ch'è nel fondo dell' uomo, per cui si gode di veder gli altri in posizione falsa e meschina.

Tale comparve adunque nella sua origine la commedia, tinta d'una sfacciataggine meretricia, e nella simpatica sua originalità brutta di non credibili lordure. Leggendo alcune scene delle commedie di Aristofane, sembra impossibile che vi siano stati un uomo impudente a segno di scriverle ed un popolo civile, come il greco, capace di applaudirne la rappresentazione. Ma come abbiamo detto, ogni getto avendo d'uopo di essere ritoccato, l'arte nel suo progresso passò con la lima sulla *commedia*, la ingentilì e le diede forme migliori.

Non fu diverso appo i Romani lo svolgimento della commedia. I latini conobbero tre generi di commedia, cioè: *Togata*, *Paliata*, *Tabernaria*, distinzioni che appunto perchè desunte dal vario abito che si usava, deno-

tavano la commedia *Patrizia, Borghese, Popolana.* Il più che ci pervenne dal Teatro latino consiste in sei commedie di Terenzio e in una bastante quantità di Plauto. Il primo è forbitissimo scrittore, ma non inventore di soggetti, giacchè quasi tutti furono da lui presi dal teatro greco. Plauto è l'inspirato dal genio della commedia. I suoi argomenti sono variati e giocondi, i caratteri de'suoi personaggi pronunciatissimi, l'intrigo ben disposto, il dialogo saporito e giocondo.

Ma il teatro latino, caduto in cattive mani, degenerò in una scena così schifosa di turpitudini, che non fu sofferta dalla severa costumatezza di Catone pagano prima ancora che provocasse i fulmini della Chiesa. A tal si ridussero le cose, che le scene furono proscritte da ogni paese che tenea conto delle convenienze sociali, nè più si parlò di teatro. Dopo un intervallo di molti anni, nuovi componimenti scenici, sotto il nome di *Misteri*, comparvero e surrogarono la tragedia e la commedia, se pure non si vuol dire che si ritornò all'origine, e che, come s'era da' pagani esordito con la rappresentanza de'loro numi, si ricominciava tra i cristiani personificando le loro cose e nozioni sacre. I primi sei *Misteri* sembra che fossero dettati in Spagna da una monaca di nome *Rosvida.* La loro lettura ci dà oggi modo di conoscere in che era stata trasformata l'*arte drammatica.* Era essa un miscuglio fantastico e bizzarro di uomini e dei, paganesimo mostruoso, di angioli e di santi, di virtù e di vizi personificati, di eletti e di demoni, non anima di scene, non andamento progressivo, insomma un guazzabuglio, un caos di cose, di cui non si trova nè il come, nè il perchè.

Ma il privilegio, o l'onore di riordinare questa scomposta e dissestata macchina, e di ritornarla alle sue prime forme Terenziane e Plautine, toccò agli Italiani. E prima

Macchiavelli, il quale senz'altri saggi che scolastiche meschinità, produsse ad un tratto la *Mandragola*, che come Minerva dal cervello di Giove, uscì perfetta in tutte le sue parti. Questo poema, che come lavoro è senza mende, nè manca a verun precetto, ha per argomento un soggetto che non è più presentabile ai nostri tempi. Creato il modello, non fu seguito, come doveva esserlo, unicamente per deficienza d'ingegni. Il teatro cadde di nuovo perchè in mano di scrittori dormigliosi. Le *maschere* sorte per ravvivarlo, lunge dall'ingentilirlo, lo sprofondarono nuovamente nel lezzo, finchè Molière in Francia, e Goldoni in Italia lo ritornarono a quella natura comica che è del suo instituto, e da cui però più che mai oggi accenna di voler tralignare.

Oggi nel teatro la commedia si distingue in *alta commedia*, *commedia di carattere*, *commedia d'intrigo* (per servirmi di *epiteti* a noi comuni). Noi studieremo di dare principii esatti per la loro recitazione. Del *dramma*, nuovo genere intermediario tra la tragedia e la commedia, tratteremo a parte. In tal modo speriamo provare che se mercè mille contrarietà non ci riesce il far bene, il buon volere per altro non manca.

CAPO II.

Dell'alta Commedia.

Falso è il principio, che fu vigente per molto tempo fra noi, che l'epiteto d'*alta commedia* fosse soltanto applicabile a quei componimenti comici, in cui figuravano re, principi e personaggi della più elevata condizione sociale. Alta commedia è quella che ha per base un prin-

cipio di prim'ordine, sia dal lato della virtù, che da quello di un grande vizio: quella in cui il ridicolo è misurato, personaggi di carattere assai ben pronunciati e non servili, l'antefatto di poca entità, l'andamento semplice, lo sviluppo corrispondente a quella morale che non è predicata nel dialogo, e risulta dallo scioglimento della favola. Da una così bella riunione di parti e ben proporzionate fra loro nasce l'alta commedia, di cui pochissimi modelli troviamo nei repertorj dell'antica e moderna scena, sì nazionale che estera.

Siccome poi un tale componimento deve per necessità unire alla dignità del fatto, elementi atti a dargli una vita corrispondente, ne viene di giusta conseguenza che gli interlocutori posti in azione devon esser tolti dalla miglior società, di cui se il fondo non è sempre puro e spesso ancora assai lordo, quasi sempre però ne sono pulite le apparenze e dignitosi i modi.

Quelle commedie però che si svolgono in una sfera superiore a quella della vita comune ed ordinaria, che trasportano la scena nelle sale dell' alta aristocrazia, nei gabinetti delle grandi dame o dei ministri, sono le più difficili ad essere rappresentate dai nostri attori, per un falso principio, generalmente schivi e abborrenti dall'alta società, e vaghi di non aggirarsi che nel loro cerchio od ambiente, dove, come accade in ogni condizione, s'adoprano contegno e modi affatto speciali. Per il che pochi sanno rappresentare i grandi signori coi *modi signorili* misti di gravità e nobile disinvoltura ad un tempo: e gli altri volendo arieggiare nel parlare, nel muoversi, il sontuoso dei loro palazzi, delle loro carrozze, delle loro livree, creano un essere non tolto dal vero, ma da una immaginazione esaltata, e lungi dal raggiungere il verosimile non fanno che smaccata parodia ed una decisa caricatura.

Senza volontà di esaltare la nostra fantasia, ma soltanto bramosi di eccitare all'esatto studio del vero, diremo che in tale genere di commedia tutto dal servitore in su varia dagli altri. Il servitore di un ministro non ha più nè lo stare, nè il muoversi del servitore di un negoziante: perchè se conservasse i primitivi modi sarebbe cacciato dalla casa. E salendo sempre, troveremo che il cameriere del re è già cresciuto nel suo contegno col crescere della carica, e via via nell'infinito. L'aristocrazia sprezzata, derisa, conserva sempre l'originario suo posto nel cuore di tutti gli uomini, incominciando dal cameriere dell' albergo a quello dell'osteria, dal cuoco al sottocuoco, e dal sottocuoco al guattero.

Nè questo studio che ora proponiamo, intendiamo di suggerirlo come saggio di uno maggiore ai primari attori, ma precisamente intendiamo di dettarlo a quelle disgraziatissime *ultime parti*, che stanno al vecchio erroneo principio, che per le *piccole parti* tutti i commedianti sono buoni. Falso; tutti hanno bisogno sulla scena di studiare, prima ancora delle parole, la *condizione* dell'uomo, che quelle parole deve dire, senza cui è indubitato che male si farà un annunzio, male si accosterà una sedia, male si presenterà una tazza di *the*, o un bicchier d' acqua.

Gira sulla bocca degli artisti di teatro una parola giustissima in sostanza, ma bene spesso falsa nell' applicazione: *Questo sta in natura, questo non sta.*

Prima di venire a tanto, bisogna ben ponderare il principio, che l'uomo in tutte le sue passioni, vizi e sopratutto trasporti, obbedisce non *ad una* natura, ma a *due:* la prima *generale* a tutti che è quella di *sentirla*, l'altra *speciale* che è quella di *esprimerla* a seconda della più o meno forbita educazione; e questa seconda natura non

potendosi sempre dominare, spesso riesce ad assoggettarsi la prima. Gli esempj spiegheranno meglio il nostro pensiero.

Com'è un contadino tolto alla zappa, allorchè passeggia per la prima volta in una città? osserviamolo due mesi dopo che ha servito nel militare, e lo vediamo camminare altrimenti. E ciò sia per la parte materiale; ma osserviamolo e prima e dopo a far la sua dichiarazione d'amore a due donne della stessa condizione, noi troveremo in lui atti, parole e modi diversi. Consideriamolo in un trasporto di collera, diverso sempre: campagnuolo vi avrà l'aspetto dell'accoltellatore: soldato la risoluzione, la fermezza e nello stesso tempo il contegno dell'uomo che si è sentito a suonar all'orecchio la parola *soldato d'onore*. Ciò basta a provare il nostro assunto che all'*alta commedia*, di cui caratteri, passioni, favola, tutto è dignitoso e gentile, si addicono modi speciali in tutti gli attori, sempre relativamente alla condizione che vestono.

Ordinariamente queste *commedie* si fondano o sopra alti vizj, a cui sono opposti antagonisti nobili e virtuosi, o sopra principj filosofici contrastati da sistemi diversi. Alta commedia è chiamata e giustamente *Il Misantropo* di *Molière*. Tutta la sostanza di tale lavoro consiste nel far vedere che la buona fede, l'onestà, l'amore del vero, l'esporlo con maniere franche e severe, invece che innalzare l'uomo agli occhi de' suoi, lo fanno comparire sofistico, nojoso, incomodo e pressochè spregevole: perciò il protagonista finisce gridando: *Voglio andare a ritirarmi in una solitudine dove impunemente io possa chiamarmi uomo d'onore*. Tutti i personaggi che fanno corona a questo colosso, e il filantropo, e la seduttrice civetta, e l'orgoglioso, e l'ignorante, tutti hanno una fisonomia, quelli bassa pel vizio, ma nobilmente verni-

ciata; il filantropo non di una ostentata vanità artistica di farsi conoscere e acclamare come buono dagli spettatori, ma freddo come l'uomo che non fa pompa della virtù, perchè ha la virtù di tenerla celata. A tanta veste si vogliono pari uomini, o meglio *veri* artisti, che sappiano e meritino d'indossarla. Se invece si faccia a modo proprio e col solo fine dell'*effetto*, la macchina precipita schiacciando autore ed attori.

A Goldoni, che tentò egualmente di trattare la *Commedia* di alto genere, si opposero due grandi ostacoli da superare; il primo che l'alta società dell'epoca di lui non era modello della vera *alta Società* dal lato *alto e cortese*, *severo* e *compito;* e l'altro che il pubblico de' suoi teatri non comprendendo modi che eran nazionali, o a meglio dire al di sopra di quelli da lui conosciuti, lo avrebbe fischiato con una certa tal qual ragione, mentre tante volte lo fischiò perchè non affaticava che per migliorare il di lui gusto e la condizione del teatro italiano.

CAPO III.

Della Commedia di carattere.

I saccenti dell' arte hanno detto sovente: o non v' è *commedia di carattere*, o lo sono tutte, perchè ogni commedia contiene e svolge *caratteri*. Ma è tempo che il *buon senso* tolga la parola a simili imbecilli, che vogliono a diritto e a rovescio sputare sentenze intorno a cose e ad arti a cui sono del tutto profani, traviando i giovani desiosi di apprendere e concludendo sempre contro qualsiasi argomento, che gli costringerebbe a ragionare, col-

l'aforismo di suprema ignoranza: *Così la dico, perchè la penso così.*

Commedia di carattere si chiama quella, il cui nucleo, nodo, sviluppo, procede unicamente dalle diverse fasi del *carattere* di un uomo scelto a protagonista dell'azione, o vogliam dir della favola. Tal è il tipo dell' uomo *vanaglorioso*, *avaro*, *prodigo*, *maldicente*, *bugiardo*, *sospettoso*, ecc. E siccome un tale lavoro drammatico non procede da un antefatto di molto peso, nè si fonda sopra avvenimento successo ed interrotto, che si sciolga durante l' azione, così *questa idealità* della mente e del cuore dell'uomo tradotta effettivamente sulla scena dallo scrittore, deve ritenersi un nobile lavoro di filosofia confermato dall' esperienza. Il poeta, per una distinta conoscenza del cuore umano, si sforza a rivestirsi degli altrui vizj e passioni per sentirne ed analizzarne in sè stesso la potenza e gli effetti, così da riprodurli poi come reali nella *commedia di carattere.*

Aumentano le difficoltà quando tal commedia s'attenta alla pittura dell'uomo contrastato da due passioni assolutamente opposte ed insieme strettamente legate, come sarebbero l'*avarizia* e il *fasto* (*L'avaro fastoso* di Goldoni), l' *avida cupidigia,* il *sozzo interesse* e la *gelosia* (*Il geloso avaro* di Goldoni), contrasto tremendo in cui l'uomo si tortura fra le pene d'una continuata morale agonia. Nel *Burbero benefico*, altro capo lavoro del grande maestro, la cosa procede un po' diversa. Modi *aspri* e cuor *buono* ne sono il fondo; e quindi evidentemente ciò è inferiore all'*avarizia* maritata con la *vanità*, alla *cupidigia dei doni* con la *gelosia* per la moglie, che a tutti i momenti potrebbe procurarglieli. Nel *Burbero*, al cuor buono fa contrasto la sola *durezza* dei modi, ordinariamente solo effetto di suscettibilità nervosa; ma l' avarizia col fasto,

la cieca fame dell'oro che troverebbe di che sbramarsi, se la gelosia furibonda non vi si opponesse, è battaglia di morte. Ecco perchè, oltr' essere questi soggetti *commedie di carattere*, occupano il primo posto fra quelle di simil genere.

La veste dei due primi caratteri accennati è di somma difficoltà. L'avaro per sua natura detesta non solo la prodigalità, ma l'idea sola di spendere come l' ermetico abborre dall'immondizie. Le parole *spendere*, *donare* sono al dire di Molière cancellate come un'orribile bestemmia dal dizionario dell'avaro. I modi quindi di un tale protagonista saranno ampollosi, e insieme commisti ad una crucciosa rabbia cui gelosamente cercherà di reprimere, ma non tanto che l'angustia dell' animo non trapeli sempre dai ridenti tratti del *generoso*. Mille risorse comiche possono render felice l' *esecuzione* di un tal personaggio, come, per esempio, la somma cura dell' abito ricamato che veste, e che non è suo, il far vedere che nell'azione si è staccata da quello una pagliuccia d' oro che tiene d'occhio, e poi coglie il momento opportuno per levarla di terra e riporla nel taschino: far pompa di una bellissima scatola d'oro, aprirla, offrir tabacco agli astanti, e poi fingere distrazione e non darlo a nessuno, e cento altre risorse dell'arte, con le quali può l'attore arricchire una *parte* già favorita da un dialogo per sè stesso saporitissimo. E tale e tanta dev' essere la maestria nel sostenere questo personaggio, che posto a dialogo con una donna economa, questa lo rimprovera delle sue profusioni (simulate) per cui rimasto solo esclama: *Non avrei mai creduto di poter passar per un prodigo.*

Il geloso avaro, che mentre per avidità vorrebbe che la moglie accettasse i regali del vagheggino, per gelosia non vuole che quegli si faccia nemmeno vedere, do-

manda cose brutte, ributtanti, odiose che provochino sopra di sè tutta l'avversione dell'uditorio. L'attore procuri di far vedere in costui il tiranno della moglie, della famiglia. Aspro nelle risposte, sdegnoso in ogni tratto, sospettoso da tenere continuamente sulle labbra il veleno, sucido, cencioso, col passo e la guardatura del ladro, abbia cura col solo presentarsi di far conoscere tutta l'orridezza del proprio carattere. Magnifiche sono le scene, dove sotto questa diabolica maschera trasparisсono i lampi di un amore geloso e brutale.

Il Bugiardo dev'essere giovine, perchè la sconsideratezza porta alla bugia anco senza la mala intenzione: e perchè male starebbe sulla scena un vecchio bugiardo, come non vi brillerebbe di certo un giovine sputa-sentenze. *Il Bugiardo comico* dev'essere fra l'altre cose simpatico: disgraziatamente troviamo sempre, per la donna colpevole e bella, la donna brutta e matura. Sia elegante e manieroso nell'esporre le sue fanfaluche, e di un aspetto così veridico da far supporre ch'egli pure per fatti veri le ritenga; la fisonomia sia mobilissima per esser pronta alle frequenti reticenze, per ricomporsi quando la verità lo smentisce. Abbia ubbidiente l'espressione tanto della simulata meraviglia, che dell'ignoranza del vero, e sopratutto sia rapido (ragionevolmente) nel discorso, perchè nel bugiardo comico, la menzogna non è mai pensata.

Il Maldicente si accosta per qualche suo rapporto al *Bugiardo,* ne differisce però in quanto la menzogna di lui non è mai oziosa, ma sempre diretta al danno del terzo. L'attore che voglia rappresentare un simile carattere bisogna che possieda perfettamente tutte le fasi della figura dell'*ironia:* in lui tutto deve risaltare da un principio falso, tanto nella condiscendenza, che nella generosità; il suo atteggiarsi sia quello del curioso, dell' esplo-

ratore. Deve avere maligno il sorriso, facile l' imitazione della persona che vuole straziare; sia ora corrucciato nel dire, ora beffardo.

Noi non intendiamo di passare in rassegna tutti i tipi comici della società: gran cognizione de' medesimi potrà lo studioso attingere nella lettura di Teofrasto, e specialmente di La Bruyère, e questi certamente lo educheranno a vestire con disinvoltura l' uomo sotto cento e cento aspetti. Aggiungeremo (stando al principio impugnato) che questo secondo componimento comico a buon dritto dee chiamarsi *commedia di carattere*, ritenendo l' *ellissi* del *carattere dell'uomo*. Ma nella commedia di *carattere* avvertiamo che i personaggi assolutamente comici non sono mai presi dagli uomini di alta sfera, perchè essi hanno la somma abilità di non farsi mai vedere quali veramente essi sono.

CAPO IV.

Della Commedia d'intrigo

Questo terzo genere di componimento comico, il quale altro non è che una favola semplicissima sviluppata con una bizzarra complicazione di avvenimenti, è direttamente figlia della *commedia di carattere*, essendo che i principali personaggi sono tutti marcati da una fisonomia caratteristica e ridicola.

Per la natura di questo genere di commedia è necessario che l' autore le imprima una vita briosa e continua e che gli attori gliela sappiano conservare. Se una sola scena manca di energia, di grazia comica, se un solo personaggio ne stona i colori e allenta il moto e la vi-

vacità della macchina, la *commedia d' intrigo* cade e difficilmente si può rialzarla.

Due caratteri, il *volpino* ed il *goffo*, campeggiano principalmente in tali lavori. Le *parti* de' *servi* vi brillano d'ordinario più che quelle degli *amanti*, e l'inganno o la delusione de' *vecchi* ne compongono le scene principali. Idavo, la Lesbia, il Sirio, e il Pamfilo furono i personaggi, che se non tutti sotto tali nomi, certo raffigurati con tale aspetto, fecero le spese alle commedie di Plauto, e si distinguono per un acume ed una malizia maggiore de' loro padroni. Infatti giovano assai primieramente per il loro innato istinto d'interesse e d' utile proprio; in secondo luogo perchè abituati all' intrigo, hanno già l'arte d'immaginarlo, mascherarlo e condurlo a fine; e finalmente perchè non scapitano nulla ancor dal lato della buona opinione se fossero scoperti a capo d' una tresca galante, d'un rapimento o d' una gherminella diretta ad imbrogliar qualcuno in un particolare negozio.

Gli attori che si dedicano a simili *parti*, hanno bisogno di una franchezza di scena, superiore di molto agli altri. Essi sono precisamente la scintilla comica dell'azione, per cui i loro movimenti debbono essere sempre pronti e rapidi, d' una fisonomia continuamente esploratrice, variabile nelle attitudini, padroni del falso sorriso, della simulata compiacenza; fieri nel simulato risentimento dell' oltraggio; franchi nelle inopinate proteste d' innocenza, d'onestà; e tutto questo corredo comico deve essere sempre a loro disposizione, esercitato però con tanta grazia ed eleganza di modi, da rendere piacevoli e graditi quei tratti, che in un personaggio non coperto dalla loro veste riuscirebbe spregievole e schifoso.

Colla decadenza dell' antico teatro latino, questi personaggi si erano impossessati dello scettro di Talia; e

padroni della scena, trassero l'arte nell'abbiezione come plebe che in un momento di dominio tutto guasta quanto tocca. Affatto scomparve l'intento morale della favola: tutti gl'intrighi versavano sul condurre al vituperio una donna e quindi in forza del soggetto dell'azione fu sbandita ogni licenza del dialogo: in una parola tali e tante brutture s'introdussero che il teatro invece che in una scuola educatrice sembrò trasformato in una sentina di vizj.

Col risorgimento dell'arte (all'epoca della *Mandragola*) la commedia riprese la sua prima forma, sebbene in modo non troppo castigato. Ariosto, lungi di rialzarla, da questo lato l'abbassò più che mai; e se la tela riapparve bene costrutta, la decenza seguitò molto e molto a farsi desiderare. Sorsero poco dopo le *maschere*, che piene di un talento decisamente comico, crearono soggetti comici, assai felici, cui diedero un andamento abbastanza regolare, maravigliosamente improvvisando un dialogo pieno di lepore e festività. Ma che ne avvenne? alle prime maschere brave e feconde tennero dietro altre sterili di ingegno, impudenti negli equivoci, e che del loro primo istituto conservarono gli abiti soltanto.

Molière e Goldoni trovarono la scena in uno stato deplorabile ed in pessime mani. Animati dalla potenza del genio, del bello e del vero, si accinsero all'ardua impresa di rialzare la condizione del teatro dal lato dei componimenti e degli attori, affrontando la simpatia del pubblico, e quel che non parrà credibile, le diatribe di alcuni letterati che li chiamavano nemici e guastatori del solo, del vero buon genere.

Ma se questi grandi uomini riuscirono a togliere dalle scene francese ed italiana le *maschere*, lunge dal sopprimerla, procurarono rendere alla *commedia d'intrigo* il suo aspetto festevole, giocondo e castigato fino a quel tanto che al suo istituto si compete.

In Francia Molière, Regnard, Beaumarchais, Dufresny, Dumaniant, ecc., la portarono all'ultimo perfezionamento. Da noi fece tanto il solo Goldoni. *Il Ventaglio*, *La burla retrocessa*, e tante altre che ora è inutile annoverare, lasciarono imperituri saggi di un bello di simile genere. E siccome il dialogo di Goldoni è quello vero e spontaneo, proprio dell'uomo brioso per effetto di naturale talento, ne segue ch'esso sia preferibile a quello praticato dagli autori francesi (escluso Molière) de' quali il dialogo si risente di un certo che di premeditato, di artificiale, che cozza un tal poco col vero. Nondimeno invitiamo tutti gli amatori a farne studio, siccome sorgente di modi aggraziati e spiritosi.

Abbiamo bisogno ancora di fare un interessante avvertenza sul modo di rappresentare i personaggi i più importanti della *commedia d'intrigo*. Questo componimento di sua natura attrae a sè con grandissima facilità il voto di quella parte di pubblico che ama di ridere e divertirsi, ed è perciò che bisogna promoverla con eleganza, perchè l'allegria popolare facilmente trascende e si scosta dai modi proprj e riservati; cosicchè nuovamente raccomandiamo che l'azione sia sempre vivace, ma composta; che la parola venga abbandonata a sè spontaneamente, e senza quella particolar inflessione di voce, che sembra voler sempre sul doppio senso richiamar l'attenzione dell'uditore. In tal modo eviteremo lo schiamazzo indecente della *platea*, e avremo in compenso l'approvazione e il sorriso degli assennati.

V'è un altro genere di componimento teatrale, che non è nè tragedia, nè commedia alta, nè di carattere, d'intrigo o dramma, e questo è l'*allegoria*, sermone personificato che da qualche scrittore fu trattato con bastante ingegno, e che metteremo nella classe degli an-

tichi *Misteri*. Ma di questo genere oggi in disuso, lasceremo parlarne a quelli che saranno contemporanei al suo non desiderato risorgimento.

CAPO V.

Della recitazione semplice e naturale

Molte idee, nell' affacciarsi alla nostra mente, si presentano sotto una forma poligona, per cui ciascuno può vedere la cosa sotto di uno più che di un altro aspetto, così che senza doverne noi trar motivo di maraviglia, uno veda bianco ciò che altri considerando da un altro punto di vista vedrà nero. Ma vi sono per altro cose di forma perfettamente sferica che da qualunque lato, d'alto in basso, di prospetto o di fianco si osservino, non presentano e non possono presentare che un aspetto solo. In questo caso uomini che non vogliono accettare le cose quali si presentano, girano e rigirano tanto la stessa cosa che giungono a travisare la forma od il concetto, per modo che si voglia lungo tempo prima di ritornare sul retto e di togliersi a questa situazione, in cui non è dato comprendersi.

E così appunto avvenne quando fu dettato il savio precetto, che la recitazione della commedia debba essere *semplice* e *naturale*. Ma questo principio nell'atto pratico fu da due terzi dei *recitanti* sbagliato, perchè quantunque chiaramente espresso, era stato da alcuni benissimo inteso, da altri malinteso, e da altri giudicato nè bene nè male.

Il *precetto* di *recitar naturale* è tanto savio, che non v' è bisogno di sillogismi per essere dimostrato. *Naturale?* dunque *vero: vero?* dunque bello senza eccezione, senza sofismi; che se voleste chiarirvi ancor più, allora basta dire che bisogna ripetere nel recitare quello che suona nell' anima e chi si *sente:* giacchè chi non *sente*, cessi di recitare per tutta la vita.

E vogliam supporre che sempre si tratti del dialogo *naturale*, espresso *semplicemente*, e col carattere della verità: che se è falso, se è contorto nei modi, s'è atrabiliare, o balzano, se non presenta che affetti mal digeriti, passioni sconnesse, incomincieremo dal confessare che noi stessi non sapremmo mai in qual modo dirlo, anzi perchè dotati di una certa dialettica, pensandovi sopra, e per ribrezzo di coscienza lo diremmo assai peggio di un altro, che senza occuparsene più che tanto, ripete tutto quello che gli viene suggerito dal rammentatore, lasciandone tutte le conseguenze alla provvidenza.

Dunque *recitar semplice* e *naturale*, altro non significa che *colorire con la voce e dar vita con l'azione* a quelle parole, che il sentimento delle passioni nostre ne obbliga ad esprimere. La natura *colta sul fatto* non può suggerire mezzi diversi che, *ripassati* dall'arte, non acquisteranno altro che linee più pronunciate e gentili.

Il parlare a mezza voce, dicono alcuni di quelli dell'*esame poligono*, è condizione del precetto del dir *naturale*. Certo che sì: ma è ancora precetto assoluto dell' arte il *farsi sentire*. Non bisogna mai, aggiungon essi, uscir dal *naturale*, agitandosi, smaniando e dando delle pugna in cielo. Certamente non adopreremo questi atti quando ci troveremo obbligati a un dialogo familiare, a un conversar semplice di puro convegno, in cui l'animo è riposato e tranquillo. Ma se ci troveremo in contingenze penose,

se un eccesso di passione violenta trasporterà il nostro sangue dal cuore alla testa, se la rabbia ne investirà tanto da giungere a imprecazioni e invettive, se in questa severa convulsione dell'animo nostro, per una falsa interpretazione del precetto *semplice*, noi ce ne staremo freddi agghiacciati, recitando la nostra salmodia, noi non saremo più *naturali*, perchè la *natura* ha creato il *violento* nei suoi esaltamenti, e daremo un risultato inverso a un dettato *semplice* e *naturale*.

Il dialogo del Goldoni, specialmente nelle commedie in dialetto veneziano, è senza dubbio il più spontaneo ed il più vero di quanti ne sono stati dettati: ma pure potremmo forse recitare con le mani alla cintola, e con quella raccomandata aria di *semplicità* (prescritta dai falsi interpreti) le scene di Bettino con Pasqualino nella *Bona mugier*, il monologo di quest'ultimo dopo la morte di Lelio, la scena di Cecilia e Cristoforo nella *Casa nova*, e tante altre, in cui vi è sommo cuore, o peripezia, o incidenti che contrariano deliberazioni già prese, e via di seguito? Tanto è falso il principio, che se ne venisse il ticchio di metterlo in esecuzione sulla scena, saremmo fatti avvertiti dello sbaglio con modi pronti, e risentiti, anzi che no.

Naturale non ha altro significato che *vero*. È certo che in natura si può amare con timidezza, con riserva: ma è certo altresì che si ama ancora con calore, con trasporto, e con cento diavoli indosso. Tutto ciò dipende dal carattere, dal sentire, e la natura che creò l'affetto a norma del carattere di colui che lo sente, ve lo presenta sotto un aspetto più o meno animato. Questa natura, che stando a quello che si dice, ha fatto tanto bene, ma che in conclusione ha tutto *fatto*, volle che nella sua grand'opera primeggiassero e il riso e il pianto, la con-

tentezza e il dolore, la tranquillità e la disperazione, l'amore e l'odio, e tant' altre passioni e infiniti caratteri e combinazioni, perchè la scena del mondo dalla maggiore serenità passasse al turbine, al terremoto. Ora a questo gran quadro, vorremmo mercè il dettato del semplice, dar una bella vernice di melansaggine? Se è fuoco l'ardere d'un fascinotto nel nostro camminetto, è fuoco egualmente quello che arde in una fornace, o che si sprigiona dal Vesuvio. E si vorrebbe che noi stessimo indistintamente a scaldarci le mani tanto all'ardore del fascinotto come all'eruzione di un Vulcano? La fresca brezza del mattino a mezzo giorno si cambia in un acquazzone: Zefiro si trasforma in Aquilone, l'onda tranquilla in una fiera burrasca; e questi passaggi non devono mai uscire dalle tinte del rosa-languido, o dalla sfumatura del giacinto? E pur vera l'antica sentenza: *Molti hanno occhi, ma non vedono: molti hanno orecchie per non sentire.*

Volete essere naturali? state a quanto abbiamo detto, regolati dall'arte, obbedite al sentimento che la passione imprime nel vostro cuore. Non *trascendete*, perchè uscirete dal *vero*. Non *recedete* perchè dal *vero* egualmente uscirete. Siate secondo l' occasione calmi e vivaci; e fin qui non vi sarà nulla di difficile: ma se il sentimento naturale vi porta a dover comparire impetuosi, violenti, desolati, trascendentali, state in guardia, perchè quelli sono i punti più pericolosi, più ardui della recitazione, e messi a tali strette lasciatevi regolare dall'arte, che sa fin dove deve estendersi il *verosimile*. Però quest' arte non sia figlia dell' opinione, e dei così detti *metodi*, ma quella dettata dalla sana e fredda filosofia, magnifico risultato dello studio del *vero*.

Il *problema* ci pare che sia decisamente svolto. Vita e verità, altrimenti sbagliando strada correremo pericolo di

vedere il beone composto negli atti come un senatore, l'amante che si addormenterà dichiarandosi, la donna che cederà sbadigliando, il sicario con un mazzetto di fiori in mano, e Otello che ucciderà Desdemona fumando uno zigaro dell'Avana.

CAPO VI.

Dei personaggi principali.

La commedia italiana nel suo risorgimento manifestò una specie di rispetto verso le convenienze sociali, il buon costume e sopratutto verso la Chiesa, dalla quale era già stata per la seconda volta fulminata a causa dello scherno che s'era fatto delle cose sante nelle ultime rappresentazioni dei *Misteri.*

I nomi dei personaggi principali interessati all'intreccio della favola ed i nomi di alcuni secondarj accessorj ad ottenerne l'assieme, furono nei caratteri e nella loro eccentricità a un dipresso quelli stessi che figuravano nelle commedie di Terenzio e di Plauto; cioè Pamfilo, Sosia, Clizia, Lesbia, Damone, Davo, Simo, ecc. Ma per non offendere il nome de' santi della cristianità sulla scena, e per non ricordare gli antichi, s'immaginò di trovar nomi nuovi e innocui, come Rosaura, Florindo, Lelio, Ottavio, Beatrice, Colombina, Corallina, Smeraldina, ecc., ecc. E conviene aggiungere che il solo nome del personaggio ci dava l'idea del di lui carattere e della *parte* ch'egli poteva aver nell'azione; perciò comprendevasi dal *Florindo* che costui non era che il *primo amante*, dal Lelio il *secondo*, da Rosaura la *prima innamo-*

rata, da Beatrice la *seconda attrice*, da Colombina la *cameriera* o *serva*, e via di seguito.

Non era però difficile il trovare tratto tratto qualche diversità nella fisonomia di cotesti attori principali: vale a dire la *Rosaura* era *sempre innamorata*, ma talvolta contenuta e timida, ed altre volte franca e dispettosa: così il *primo amante Florindo*, in una commedia era il giovine onesto tutto affetto e lealtà, in un' altra innamorato sì, ma sul modello degli innamorati di quell'epoca (che pur doveano essere una cara cosa), vale a dire farfallino, volubile, lezioso, sebben sempre innamorato, perchè anco al tempo dei nostri vecchi s' usava innamorarsi. — La *Beatrice* era sempre la donna dei buoni consigli, oppure la sconsiderata, la confidente preferita della *Rosaura*, d'ordinario nella condizione di maritata o vedova. Così la *Colombina*, la *Corallina*, la *Smeraldina*, buone o cattive, erano sempre conosciute serve dai loro nomi.

Prima che si pensasse a stabilire la *parte* del *padre* (e dicesi *parte*, mercè la *parte* che ogni interlocutore prende nell' azione), si assegnò cotesto dignitoso carattere alla maschera del *Pantalone*, ordinariamente messa a contrasto con quella del *Dottor bolognese:* la prima ben accetta, la seconda (mercè l'intrigo della favola) messa in odio allo spettatore.

Grande cura ponevano gli autori di far brillare nelle loro opere le *parti* delle *cameriere* o *servette*, e quelle dei servi (le *Lesbie*, i *Davi*, i *Sirii* della commedia latina), e que' personaggi di caratteri astuti o sciocchi, raggiratori finissimi, o babbèi raggirati, interessati ed arditi ad un punto, rivestiti da un dialogo brioso e festevole, contribuivano infinitamente al buon successo dell'opera. Per una inesplicabile bizzarria, gli uomini rappresentanti i caratteri dell'*astuto* e del *goffo*, come i

sullodati padri, figuravano sotto la veste di *Pantalone* e del *Dottor bolognese*, comparvero distinti dalla maschera speciale di *Brighella* e di *Arlecchino*, che formarono la quaterna famosa delle antiche *maschere* italiane, alle quali Giulio Romano assegnò di sua fantasia una larva speciale. A queste quattro si unì poscia il *Tartaglia*, difettoso balbuziente, progettista, maligno, pronto sempre ad attraversare i progetti delle altre *maschere*, quasi sempre loro antigonista. Il *Pulcinella napoletano* e *Beltramino da Gaggiano* fanno casa da loro. Il primo è un misto di *Brighella* e *Arlecchino:* il secondo risente del *Pantalone*, e un tal poco anco del *Dottore*. Sono però forse più antiche delle prime accennate. Lo scrittore *Ruzzante* ne immaginò alcune altre *contadinesche*, togliendole dalle campagne del Veneto, come il Faggioli i suoi *Ciappi* e *Mei* dalle Toscane; ma queste apparvero e scomparvero coi primi attori che le rappresentarono.

Abbiamo dunque veduto che se le *maschere* si conoscevano al primo presentarsi dai loro strani vestimenti, gli altri personaggi erano tutti contrassegnati dalla costante idealità dei loro nomi. Non facea d'uopo di perder tempo per informarsi chi fosse quel tale o tal altro personaggio, e con quali sentimenti si disponessero a favorire o contrastare lo sviluppo della favola. Chi amava *Florindo? Rosaura*. Chi era *Pantalone?* il padre; o se non il padre il tutore, o se non il tutore, l'amico savio, prudente che conduce e mantiene sulla buona strada la fanciulla, la famiglia o l'amico; in una parola la parte morale del componimento.

La prima volta che il Goldoni volle alterare l'ideologia già stabilita a questa nomenclatura, cioè assegnare al *Lelio* la *parte* dell' amante buono, e favorito, e al *Florindo* quella del finto o sprezzato, ebbe una generale disappro-

vazione, perchè il pubblico teatrale è così schiavo delle abitudini, e sempre intollerante delle variazioni e dello spostamento de' suoi tipi fantastici, che alla più piccola innovazione indispettisce, e maggiormente poi quando crede che la cosa sia fatta a bella posta per deluderlo, per ingannarlo.

Con la comparsa della commedia in versi alessandrini o martelliani finirono di suonar sulla scena gli eterni nomi di Florindo, Rosaura, Lelio, Beatrice, ecc. ecc., tanto che se la natura, la sostanza dei caratteri restarono le stesse, si mutarono però tutti in Leandro, Alfonso, Giulio, Alessandro, Ermelinda, Amalia, Dorotea, Giustina ed altri che si possono rilevare dalla lettura d' un lunario. Dobbiamo però al dialogo rimato delle commedie in versi l'ostracismo di tutte le antiche *maschere* dalla scena.

La nuova maniera del dialogo rimato trovò al suo comparire fautori fanatici, e nello stesso tempo oppositori accaniti. La ragione però militava per i secondi: primieramente perchè con la rima si esce subito dalla verità del comune parlare, in secondo luogo perchè il concetto espresso in prosa riescirà più spedito e spontaneo che se si volesse torturare sotto le combinazioni del verso: finalmente perchè la nostra lingua, armoniosa per sua natura e quasi poetica da per sè stessa, per gl'infiniti rapporti di desinenza, monotona senza dubbio deve risultare obbligandola a dir versi settenari raddoppiati, e che tormentano con la rima. Nondimeno vi furono bravissimi *recitanti* che con l'ajuto dell'*arte* seppero renderli quasi simpatici.

Aperta dunque la scena moderna e schierati a noi dinanzi tutti gl'*interlocutori*, come nel prologo delle antiche commedie, passeremo ad analizzare i loro diversi attri-

buti, e il modo più facile, il più adatto, se non il più bello, per far loro debitamente eseguire le loro diverse mansioni.

§ I. — DELL' ATTORE PRIMARIO.

Quegli che si assume l'importantissimo incarico di vestire le *parti* principali di *primo attore,* prende sopra di sè una grande responsabilità, come faremo risaltare dalla seguente disanima de' suoi impegni.

La tragedia, la commedia, e con esse l' intruso dramma, hanno vesti così diverse fra di loro, che molto ingegno richiedesi per servire a tutte le loro speciali esigenze. Ordinariamente nel distintivo di tale personaggio si serrano tutte le principali passioni del cuore umano; e per lo più nella pittura di una consiste la tinta generale del quadro: i suoi contorni (parlando sempre di un lavoro regolare) non sono che accessorj, e questi sono i diversi elementi che danno intreccio all'azione: ma questi non brillano già da per sè stessi, ma solo divengono così per effetto di luce riflessa. Infatti, se in un lavoro qualunque di esecuzione cade la parte principale, tutte le altre precipitano con lei.

L' *attore principale*, o stando alla frase più comune *primo attore*, dev' essere dotato di una squisita sensibilità, di fino intendimento, di concepimento prontissimo, e provveduto di que' studii che gli debbono fare strada a dimostrare con l'evidenza gli affetti da cui dice essere dominato; in una parola, capace di mettere in *effettiva figura* tutta l'*idealità* d' un concetto.

Ciò premesso, giudichiamo quanta dev' essere la sua versatilità, se oggi da giusto e prudente magistrato, dovrà trasfigurarsi domani in uomo libertino e cattivo; da

padre premuroso e tenero in giuocatore vizioso; da oppresso in oppressore; da buon marito in dissipato; da gentil cavaliere in ruvido vagabondo; da giovane nel fiore degli anni in uomo maturo, o vecchio ottuagenario. E venendo alla materialità del vestire, ma più ancora all'immutazione delle *condizioni*, spogliarsi dell'abito del ministro per vestir quello del montanaro, e da questo all'altro del generale, e dal generale al marinajo, indi indossare il manto di re per scender quindi alla casacca del contadino: e tutto ciò dover riprodurre sulla scena con la più scrupolosa verità, tale da persuadere il giudice intelligente che l'attore abbia denudato il modello per rivestire con le di lui foggie sè stesso.

Si sono veduti in Francia, in Inghilterra e fra noi ancora, mirabili attori, che dalle *parti* più gravi, e di alta passione, scendevano (e nella stessa sera) a rappresentare caratteri di assoluto genere comico. Però il *primo attore*, modello di tutti quelli che lo contornano, deve essere tale da esporre felicemente, non già la parte migliore del componimento, ma bensì la più difficile, la più astrusa. È là che il talento deve spiccare; e mercè cotesto esperimento meritarsi quel posto di supremazia che ora ognuno si dà da sè, svegliandosi un bel mattino con l'idea di meritarlo.

Il tragico *La Rive* soleva dare per due sere di seguito un saggio ben singolare del suo talento, nel *Maometto* tragedia di *Voltaire;* la prima sera sostenendo la parte del protagonista, la seconda quella di *Zopiro*, caratteri di una assoluta opposizione fra di loro. Il primo furbo, orgoglioso, tirannico e potente; il secondo grande, generoso, leale. Di questi due saggi nessuno seppe mai decidere quale dei due vincesse l' altro dal lato della filosofia e dell' arte. — *Garrik* sorprendeva del pari, sia

che sostenesse la parte d'*Otello* o quella di *Folsata Palma* o scendesse dalla parte di *Manlio* a quella del signor di *Poursegnac* destando grandissima meraviglia. Noi pure abbiamo avuto *De-Marini*, che dopo aver rappresentato *L'abate De l'Epée*, personaggio vecchio, spossato dagli anni, dagli studj, tutto modestia, affetto e semplicità, ad un tratto compariva sotto gli abiti di *Versac* nella *Casa da vendere* con l'aspetto, l'andamento e i modi d'uno spensierato di ventiquattr'anni, non lasciando luogo a decidere se *De l'Epée* fosse superiore a *Versac*, o *Versac* a *De l' Epée.*

Se arriviamo oggidì a vedere (e forse l'abbiam veduto) un attore a deporre con somma facilità gli abiti severi della tragedia o del dramma storico, per assumere quelli della commedia de' nostri tempi, e cambiare con pari abilità il linguaggio fermo delle alte passioni con quello semplice e comune del nostro conversare, costui deve esser privilegiato per la parte di *primo attore.* Questo consiglio, se oggi non ha luogo, cerchiamo attuarlo a tempi migliori.

Ci si potrebbe soggiungere che non vediamo poi tanto male rappresentati sulla scena e l'uomo grave e lo spensierato, e il marito affettuoso, e il delirante e il vizioso. Noi ne converremo, aggiungendo che per esaurire tutto questo si domanda il concorso di sei od otto attori. Ma nel caso nostro intendiamo che cotesto *primo attore* sia quegli e di tant' arte fornito da rappresentare tutti i caratteri che la tragedia e la commedia somministrano, altrimenti non si dia ad uno il diritto del *voglio fare la parte tale* o *la tal' altra*, perchè sono primo attore, ma gli si dia invece quella *parte* di cui è giudicato capace. Che se egli si reputi internamente *primo attore* e anco *maestro dell'arte*, ciò è poco, anzi nulla monta.

Oltre alle accennate doti personali e d'ingegno, è cosa indispensabile e di prima esigenza che l'*attore principale* conosca minutamente non solo il soggetto del poema, ma il nodo, l'andamento in tutte le sue particolarità. Sì: questa conoscenza completa dell'opera, ch'è di prima necessità a tutti gli attori, è obbligo assoluto per l'attore principale. La tragedia, la commedia, il dramma, questi tre componimenti, avendo tutti nel loro speciale complesso quella tinta generale tratta dal soggetto storico o dall'indole della favola, acquistano senza contrasto un'armonia di tinte nella disposizione del Lecadro. Ma ciò non basta: ogni atto dell'opera ha la sua tinta speciale, che procede dal maggior incremento dell'azione; e siccome questo succede per forza di una successione di scene, così ogni scena ha egualmente il suo particolare carattere di progresso. I fiori dei nostri giardini sono sempre i medesimi fiori, ma col passar delle ore sono sbocciati e risaltano.

Questa vita progressiva data dall'autore al poema, deve essere egualmente compresa e sentita dall'attore, senza cui o nella recitazione si cresce smodatamente, o si scema, o s'illanguidisce l'interesse nello spettatore con massimo pregiudizio dell'opera.

Molti pur troppo vi sono che spinti da una riprovevole sfacciataggine, perchè dotati di buona memoria, di sonora voce e forme abbastanza proporzionate, senza aver fatto l'indispensabile tirocinio dell'arte si slanciano sul *personaggio principale*, e sconsideratamente dal pubblico vengono animati a conservarselo sotto la tutela di quell'umanissima parola: Bisogna incoraggiare. — Mal fatto. Se manca la conoscenza dei precetti, se l'esecuzione non vi corrisponde esattamente, ma tutto si abbandona dietro il fascino di un prestigio puramente illusorio, non ci lamen-

tiamo a torto del decadimento dell' arte, perchè siamo noi stessi che la spingiamo al precipizio.

§ II. — DELL' ATTRICE PRIMARIA.

Chi volesse dire che questo *posto* nell' arte uguaglia quello di *attore principale*, per la difficoltà di ben sostenerlo, emetterebbe un giudizio troppo precipitato e falso, perchè l' importanza è assai diversa.

Gli *affetti*, a cui deve ricorrere la *prima attrice* sono ben pochi, giacchè suoi non sono tutti i *robusti*, che di ordinario sono devoluti al *personaggio* della madre, per essere stato in altri tempi erroneamente così stabilito. A questo personaggio della madre infatti sono assegnati i caratteri di passione odiosa, come la calunnia, la vendetta ingiusta, la persecuzione, il sospetto maligno, tutti gl' istinti che non hanno veramente il loro pieno sviluppo nel cuore della donna, se non quando ella è giunta ad una certa età. Quindi non rimangono all' *attrice principale* che la passione dell' *amore* con tutte le sue sventure e i suoi delirj, e quella del *rimorso* con le sue lacrime, sonnambulismi, ecc. Ma su questo torneremo più tardi. Da ciò rilevasi che alla prima attrice sopra le nostre scene non è permesso di accennare che un' età di 20 o 22 anni, scendendo se occorre anco ai quindici o sedici; sebbene in un atto notarile leggermente redatto risulterebbero spesso del doppio, e fors' anco con una aggiunta di qualche importanza.

Certo si è che a tale personaggio è indispensabile un delicato *sentire* e sopratutto possedere la maggior suscettibilità ai passaggi dall' *amore* al *risentimento*, dalla *ritrosia* all' *abbandono*.

L' avvenenza nella donna è un requisito, direi quasi, di

prima necessità. Bilanciata sempre fra l' *amore* e la *gelosia*, ondeggiante fra la *virtù* e l' *errore*, il privilegio d'esser bella ha tanta prepotenza da renderla cara agli uditori: s' è *virtuosa* e cara *compassionevole* ancora se ha mancato a sè stessa. In tale caso noi udiremo sempre imprecare al seduttore, e compiangere la traviata.

Nel teatro di Kothzebue (grande scrutatore del cuore umano, come da quasi tutti i suoi componimenti risulta, e fra gli altri dalla stupenda commedia *Riconciliazione fraterna*) havvi un antico dramma intitolato *Misantropia e Pentimento*, in cui è una scena tanto magnifica quanto era delicatissima a trattarsi, dove il marito tradito s' incontra con la moglie traviata. Questa scena, modello di tutte quelle che vennero poi, mette a confronto la nobiltà e grandezza d'animo da una parte, la colpa ed il pentimento dall' altra. Or bene? Tutti versano lacrime per la sventurata Eulalia, e più tardi poi fanno riverenza al marito.

La rappresentazione di quella *parte* di *Eulalia* stabilì in una lontana epoca la riputazione di molte primarie attrici; e al dì d' oggi se comparisse per la prima volta, chi sa quante patenti di *prime* e *primissime* non segnerebbero le lacrime e il plauso del nostro pubblico? Eppure tale scena, sebbene *vera*, è anche della più facile esecuzione.

Con questo esempio, accennato per così dire di volo, crediamo di aver abbastanza provato non esservi *parte* che più di quella dell' *attrice principale* sia sussidiata dagli autori. Inoltre per la ristrettezza a cui sono circoscritte le sue passioni, sempre simpatiche all' uditorio, col dono dei mezzi fisici si può raggiunger la meta, senza faticoso saggio di studj fisiologici, e senza tanti sdottoramenti sull' arte. E voi vedrete versare più lacrime al dolore di *Eulalia* che al finir tragico dell' innocente *Desdemona*.

Non intendiamo con questo di avvilire e abbassare un tal posto che abilissime attrici illustrarono, ma vogliam dire che la salita non è tanto aspra quanto sembra a bel principio, e che per la donna, non mancante certamente di doni naturali, sorretta in ogni rappresentazione dalla mano di esperti autori che la presentino sempre nel suo migliore aspetto, l' esito è immancabile, il trionfo sicuro.

Il pianto nelle situazioni d' un *amore infelice*, d' una *dolorosa separazione*, d' uno *straziante rimorso*, bisogna che sia bello, commovente, spontaneo, non infantile o spremuto a forza. La *grazia* nell'*ingenuità*, nella *ritrosia;* il *sorriso* della *seduzione;* l'*affettuosa minaccia*, tutto compito. La leggerezza e compostezza del passo, dell'azione, della posa esigono uno studio accurato e costante, onde renderne abituali il modo e gli atteggiamenti. Per acquistare tutto ciò si osservino i modelli veramente finiti che l'alta società ci propone; ma nell'imitarli, consultiamo sempre l'*arte*, affinchè la grazia non degeneri in caricatura della stessa grazia.

Poche dunque, come abbiamo veduto, sono le passioni da esaurirsi nel *posto* accennato sulle nostre scene, perchè così fino *ab antiquo* falsamente fu convenuto. In Francia il caso è molto diverso; e perciò la patente di attrice principale costa molto sudore; ma quando il pubblico l' ha segnata comprendendone e la difficoltà ed il merito, ne lascia il possesso all' attrice fino ai cinquanta e ai sessant'anni se occorre.

È di sua esclusiva attribuzione la più difficile parte, sia questa o di fanciulla o di maritata o di madre, simpatica o odiosa allo spettatore. Quando mai, fra di noi, una prima attrice assumerebbe la parte di Cleopatra nella *Rodgugera* di Corneille, carattere che dal principio alla fine della tragedia è l' avversione costante di tutti, com-

battuta dalle più nere passioni che in cuore d'uomo scellerato possano mai allignare? Ma l'*arte* su quelle scene è arte: e il pubblico è in teatro per ammirare il bel risultato dell'*arte*, come in una sala di pittura si ammirerebbe tanto il cadavere di Abele, che quello di Giuda. Ond'è che quell'attrice, che l'altro jeri e jeri vi rappresentò *Emilia* e *Zaira*, oggi vi rappresenta *Cleopatra* e domani *Rossane*.

La feroce *Rosmunda* presso di noi si assegna alla *madre:* la prima attrice si attiene a *Romilda*. Sceglie la prima attrice la parte di *Stuarda* nella versione di Schiller, perchè compassionata dallo spettatore, ma assumerebbe con grande stento la *Stuarda* dell'Alfieri, perchè in odio e perchè non cammina sopra un terreno così piano come quella del tragico alemanno. Causa ne sono le miserie delle nostre scene e l'avvilimento dell'arte, e il difetto di abnegazione e di studio! Stiamo dunque agli amori di *figlia*, di *amante*, di *sposa*, sfumature d'una sola tinta: al pianto per l'*abbandono*, per la *separazione*, per il *rimorso*, altra sfumatura d'una sola tinta. Concentramento per la *gelosia*, forza per l'*invettiva*, e la *ripulsa*, siamo a un dipresso all'adagio di prima. Infine nella pazzia una mistura di pianto, di riso e d'estasi, e le morti tutte per approssimazione. Aggiungiamo e di buon senno la seguente avvertenza.

L'attrice che possiede il dono d'un bel pianto, non ne abusi. Colga, o per meglio dire, fissi la situazione in cui questo deve scoppiare in dirotto e allora sarà di un risultato immancabile. L'uscir piagnucolando è cosa brutta, monotona, barocca, e mercè la strettezza della vagine a cui si assoggetta la voce, tutti i periodi non escono colorati che d'una tinta. Guardiamo anco al riso, veste comune della commedia, e che ha molte fasi per figurare.

sorriso, o riso per condiscendenza, per allegria, per somma gioja, ecc., sia sempre accompagnato dalla compostezza, che farà conservare anco in questo rapporto la decenza prescritta dall'arte, senza lasciare abbandonare l'artista all'intera effusione della natura.

§ III. — DEI PERSONAGGI PADRE E MADRE.

Il personaggio del padre nella commedia fu per molti anni, ed in parecchie commedie del Goldoni, sostenuto dal *Pantalone*. Quella maschera costituiva nella sua idealità l'uomo onorato per eccellenza, il protettore della virtù, l'essere sensibilissimo alle sventure altrui, generoso alla occasione, sebbene vecchio, fermo e sprezzator del pericolo. E, tolta la *maschera*, tali sono le qualità che primeggiano nel carattere del così detto *padre nobile*. E siccome simile personaggio godeva della simpatia del pubblico perchè buono d'indole, gli autori cercavano di collocarlo in tutte le commedie, cavando profitto da lui per fare antitesi al malvagio, attraversare i progetti sinistri, dar sospensione alla favola, svilupparla in *lieto fine*, e dare alla commedia un risultato morale. E tanto se ne tenne conto, che non solo nelle commedie in dialetto, ma anche in quelle dove la scena si fingeva in Milano, Genova, Palermo, ecc., si procurava d'innestare con qualche artificio *Pantalone mercante veneziano*, il quale bene spesso, senza essere nè padre, nè fratello, nè congiunto, nè tutore, entrava nelle case, s'intrometteva negli affari delle famiglie, correggeva i traviati, raddrizzava gli affari economici, come farebbe un buon curato, un buon sindaco, benvisto sempre dai vecchi, dai giovani, dai pa-

droni, dai servi. Tale era il *Pantalone*, quando non rappresentava la *parte di padre;* e tali sono le competenze del *padre nobile*, quando la commedia porta ch' egli abbia cuore di *padre*, sebbene non abbia figli. E infatti vediamo che questo *personaggio*, se non è padre, è zio; se non è zio o tutore, è un vecchio amico della famiglia; e talvolta ancora depone l' abito di conte o le insegne di cavaliere per vestire la livrea, e diventare quel tale affezionato servo, *che ha veduto nascere il suo buon padrone, che lo ha tenuto sulle ginocchia...* con tutto il resto della vecchia canzone.

Ma questo carattere del *padre*, nel modo in cui generalmente è oggi trattato, non ha che un lato solo da emergere, ed è quello di *piangere* sul traviamento della figlia, della moglie, sulle dissipazioni del figlio; e *piangere* ancora per le mille sciagure che lo opprimono, e *pianger* sempre, e così obbligare lo spettatore a *piangere* pel suo pianto, e trarre l' applauso dal più straziante singhiozzo.

E la severità del padre è dunque dimenticata? Quella solenne rappresentanza dei diritti da Dio agli uomini, ai padri accordata, dov' è andata? Quel padre onorato, severo, che fermo in un alto principio non si lasciava da quello rimovere per preghiere di moglie, di parenti, di amici; che senza ricorrere a quella orribile parola di *maledizione* faceva tremare, dov' è? Non lo troviamo più, o se pure tale egli ci si presenta, dopo quattro parole d' invettiva, eccolo oppresso dall' affanno, balbettare, e in mezzo un fiume di lagrime ottenere un applauso con un: *Alzati, abbracciami, ti perdono.*

Or domandiamo: qual è quel padre che abbia studiato di quali mezzi si debba servire, a quali ricorrere per dire la gran parola del vecchio Orazio, nell' *Orazio* di

Corneille, allorchè *Curzio* gli viene ad annunziare che de' suoi tre figli mandati a combattere contro i tre Curiazj, due sono morti, e che il terzo per non soggiacere si è dato alla fuga; per la quale notizia il vecchio impreca contro il superstite, e lo sbalordito Romano gli chiede che doveva far l'infelice contro tre avversarj; e il padre gli risponde: *Morire!* Qual è quel padre abituato oggidì a pronunciare sulle scene simili parole?... Chi studia situazioni così colossali ed imponenti?

E senza questo domanderemo dove sia quel *padre* che si studii di ben esporre il *severo* famigliare senza *toccare* il tragico, e sia capace di fare una forte riprensione al figlio, lasciando travedere quale e quanta autorità gli abbia data il cielo sopra di lui? — Si accennerà, si tenterà pur anco... ma non si finirà senza la commozione e le lacrime. De Marini, grande nell'effusione degli affetti soavi, era egualmente grande nelle situazioni severe e solenni. Nella commedia *Il Malvagio*, allorchè riconosciuto nel figlio da lui tanto amato, l'uomo eccessivamente perverso, scellerato quanto vile, lo cacciava da sè con abborrimento, protestando di non più volerlo vedere, mentre tutti gli astanti lo pregavano a perdonare, egli terminava la rappresentazione con un solo irrevocabile *mai!* così magistralmente espresso e con la voce e con la posa, da svegliare un brivido di terrore nell'animo dell'uditorio.

Ma se ora i *padri* non si danno più a tali studj, e dobbiamo contentarci delle sole *lacrime* degli *affanni paterni*, raccomanderemo a tutti generalmente di *pianger* bene, di esser pur sempre sventurati come una prima attrice, ma di *variarlo* cotesto pianto, *colorirlo* sempre con quelle debite gradazioni, che sono ben marcate dalla maggiore o minore acutezza del dolore, e quando si pre-

senta un' occasione di *pianto*, non abbandonarsi interamente ai singhiozzi dell' ultima desolazione, al solo fine di ottenere quel disgraziato *effetto*, scoglio coperto in cui rompono tutte le presunzioni sceniche. E avvertiremo ancora quelli che sono dotati d' una sensibilità troppo squisita di non piangere da vero, perchè la *distanza* dal *piangere* al ricomporsi e ragionare freddamente è breve, convenzionale com'è accennato dagli autori; e nel fatto esige per ordine naturale un più lungo riposo; per cui dovendo, a seconda del dialogo, riprender ben presto il discorso, colui che piangesse da vero non potrebbe dar passo che ad una voce rauca, male intonata, a parole interrotte, a un alitar fastidioso, conseguenze ordinarie del vero pianto.

Dopo aver parlato del *padre*, facciamo qualche osservazione sul *personaggio* della *madre*. Sul nostro teatro, questo *posto* ha più estensione di passioni in vista dei caratteri forti, risentiti, fieri, che sono al *padre* contrastati dal *tiranno*. Rosmunda, Agrippina, Clitennestra, sono personaggi che per l'energia dei loro caratteri dan luogo a bellissimi studj. È tanto vero che la *parte* di *madre* è di somma importanza, e che per compierne bene le attribuzioni si domanda perizia artistica non comune, che la più parte delle *madri* hanno già occupato negli anni loro più belli il posto di *prime attrici*, a meno che queste, come talune hanno fatto, non reputando di loro decoro scendere dal piedistallo ad un gradino inferiore, non abbandonino immediatamente la scena. E non manca una ragione a questa risoluzione delle grandi artiste.

Declinando l'età, difficilmente si può riuscire in nuovi studj, tanto più se siano d'una tempra risentita, e che domandino freschezza di fantasia e modi energici. Però, se le prime *attrici* si risolveranno una volta nel bello

degli anni loro ad emanciparsi dal pregiudizio di non voler rappresentare le parti odiose, o che non mostrino un'età superiore a quella che hanno, allora il loro *posto* diventerà incontrastabilmente il *primo*, e si serberà quello della *madre* ai soli *affetti* che di natura sua lo caratterizzano.

§ IV. — DEI CARATTERISTI.

Il titolo di *caratterista* non si può definire, se non dietro l'ideologia somministrata dall'*arte*, quindi può dirsi chiamare *caratterista* quell' attore, che rappresenta molti personaggi di *caratteri* diversi, e che tutti nella società hanno un lato ridicolo.

Sotto questo aspetto, che non è che il solo, tale *parte* presenta molte difficoltà. Primieramente perchè è assai difficile coglier bene l'istinto dell'uomo, onde riprodurlo fisiologicamente con tutti quei minuti particolari che lo distinguono: poi perchè dipendendo il successo di un siffatto personaggio dal ridere degli spettatori, che quando hanno volontà di ridere, di tutto ridono, e talvolta più del mal fatto che del ben fatto, è facile che l'attore, illuso dal plauso e dalle feste degli uditori, creda di avere attinto lo scopo quando n' è le centinaja di miglia lontano, o si contenti di stare su quello che ha fatto, senza cercare più in là.

Vi sono, per esempio, caratteri che da loro stessi si pronunciano in modo assoluto, e senza ammettere dubbiezza di sorta, come sarebbero l'avaro, il buontempone, il presentuoso, l'indolente, l'importuno, il maldicente, ecc., ecc. Ma ve ne sono ancora che, quantunque partano da un *principio* solo, variano però tutti nella loro specialità.

Infatti, l'*ambizioso* è più che il *superbo;* il *vanaglorioso* è dal *superbo* diverso; il *vano* o il *vanitoso* che radicalmente parte dall'*ambizioso*, dal *superbo*, dal *vanagliorioso* è tanto meschino, puerile e sciocco, che si scosta interamente dalla feroce *ambizione*, dalla pomposa *vanagloria*, e dall'altiera *superbia*. Il carattere dell'*ambizioso*, mirando sempre ad un alto scopo, procura di nascondere la propria passione, lasciandola agire segretamente, rare volte si lascia vedere *superbo* di sè, schifa la *vanagloria* di attualità, e sprezza i meschini trionfi di una stupida *vanità*. Il *superbo* è altiero, ostinato, poco accessibile. Il *vanaglorioso* invece vorrebbe vedersi sempre circondato da grandi, piccoli, infimi ond' essere da tutti contemplato, da tutti ascoltato nel racconto delle sue azioni, le quali sono sempre ingrandite dall' ampollosità e dalla bugia. Il *vano* o *vanitoso*, circoscrivendo la sua gloria e i suoi trionfi o all'esatta tagliatura del vestito, o all'eleganza del portamento, oppure ai frastagli e ciondoli di cui è bardato, è un carattere che risulta l'infimo, il più ridicolo e il più sciocco di tutti. Di costui il Fagioli nelle sue commedie ne aveva fatto una specie di *maschera*, chiamata il *Vanesio*, che sotto altro nome qualche volta fu adoperata ancor dal Goldoni.

In queste varie fasi, l'attore su cui versa il presente studio, deve analizzare tutti i caratteri, imprendere a vestirli onde non sbagliare di tinta, e colorirli quel tanto che puramente esigono, e nulla di più. Nè intendiamo già che dall'esecuzione egli escluda i modi ridicoli, che anzi questi sono indispensabili per ben servire all'istituto della *commedia*, la quale intende di flagellare il vizio e la sciocchezza con la sferza del *ridicolo;* ma intendiamo che quest' arma sia da lui maneggiata con eleganza e decenza, perchè ove mai si oltrepassassero cotesti limiti,

succederebbe ciò che in altr'epoca accadde, che gli attori avrebbero la vergogna di cacciar dal teatro gli uditori ben costumati, e così svergognar l' *arte*. Questa responsabilità pesa sui *caratteristi* più che sopra ogn' altro personaggio: però ad essi principalmente, come quelli che trattano la parte ridicola della favola, è affidato il decoro delle nostre scene.

Sul *far troppo* o *poco*, questo *personaggio* consulti sempre sè stesso, ossia la buona filosofia e l' arte, perchè se egli (nella sua condizione speciale del caratterista) sta al giudizio favorevole del pubblico, questi chi sa dove potrebbe portarlo. Infatti appena *egli* esce, che lo spettatore, sempre astratto ne'suoi principii, decide che a *lui* si spetta il far ridere, e vuol presto ridere e molto, tanto che da principio le finezze dell'arte passano sempre inosservate per la voluttà di ridere nell' uditorio. Dopo la prima occasione d'ilarità, si aspetta la seconda, poi la terza, e così di seguito, per cui, disgraziatamente, quello che ha fatto più ridere è dichiarato il più bravo. Ed ecco il grande scoglio, la secca coperta che dobbiamo ben scandagliare con coscienza d'arte, onde non rompere e naufragare. Abbiamo veduto non una, ma cento volte parecchi attori cominciare ragionevolmente la loro carriera, e far abbastanza bene la parte loro, ma magnificati dal pubblico fuor di luogo e di proposito, abbandonarsi al prestigio del successo, al clamor degli applausi, e finire prima col non più studiare, poi col rendersi manierati, falsi, insopportabili.

Sono ben rare le celebrità de'Pertica e de'Vestri. Essi nulla lasciarono di scritto intorno all'arte e al personaggio che sostenevano, perchè lucidissimamente ne sentivano in sè stessi tutto il concetto. Nè potea essere altrimenti; se appena comparivano sulla scena, lo spettatore leggeva

nelle fisonomie, negli atti, nel passo, nel portamento della persona, e perfino nella intonazione della voce, come su di un libro aperto alla portata di tutti, l'orgoglioso, l'avaro, il maldicente, il crapulone, il povero ma onesto magistrato, il banchiere insensibile, l'indolente, l'apatista, e quanti mai tipi ha saputo produrre madre natura.

Tali artisti sono esseri prodigiosi talmente, che è ben difficile emularli, se il segreto della loro potenza non è rivelato dalla natura. Lo studio e l'assiduità possono però avvicinare a maggiore o minore distanza. Chi non può giungere alla cima del colle, guadagnerà almeno la metà; ciò è molto meglio che l'aggirarsi alla cieca intorno alle falde.

V'ha nel cuore dell'uomo un *intimo convincimento*, che riguarda spessissimo il giudicio nostro sulle azioni altrui, le quali sebbene negate, ne risultano vere in forza di un'esatta logica.

Ora, perchè di quest'*intimo convincimento* non vogliamo qualche volta approfittare sindacando noi stessi? Confesso che è facile il dirlo e difficile l'ottenerlo, mercè la forte illusione dell'amor proprio, dal quale chi più, chi meno siamo tutti tormentati, ma pur trattandosi di conoscere se bene o male esercitiamo un'arte d'imitazione, basterebbe che ci contentassimo di confrontare col *vero* le nostre *idee*, e vedere se queste con quello consentono. Bisogna bene diffidare del giudizio altrui, il quale tante volte per la simpatia unita alla poca scienza della cosa, è proferito non in nostro vantaggio, ma in nostro pregiudizio! Lo studio de'caratteri degli uomini è più facile che quello delle loro passioni; quelli offrono dati esterni e positivi, che queste somministrano scarsamente; e la fisiologia è uno studio più facile della metafisica, la quale profondissime investigazioni richiede.

§ V. — DELLA PARTE NERA

Bisogna convenire che al risorgimento del nostro teatro, per ciò che riguarda l'esecuzione, pochi si occupano a fissarne basi ragionevoli. Chiunque o per inclinazione, o per quella vaghezza che presenta l'arte stessa saliva sul palco, si credeva in diritto di rappresentare il *personaggio* che più gli riesciva simpatico, sebbene spesse volte alla buona volontà contradicesse la mancanza assoluta dei mezzi. Giovani o brutti o melensi stendevano la mano sulle *parti amorose:* alcuni esili, svociati e diafani, per smentire il loro meschino aspetto, si davano alle parti risentite e con fiere fisonomie antipatiche e cagnesche, e voci rauche o non voci pretendevano di ben caratterizzare uomini buoni, affabili, gioviali; ed i più savi ed onesti di tutti erano poi quei mediocri, i quali dicevano come dicono ancor oggidì: Eccomi, esaminatemi, e fatemi fare quel tanto che credete ch'io possa fare.

Vi fu un' epoca, in cui la *parte* del *tiranno* acquistò una voga straordinaria. Senza *tiranni* non si poteva stare, non si voleva veder che *tiranni*, e si provava un gusto di paradiso a fremere con loro, ad arrabbiarsi, ed a sentir nello stesso tempo ribrezzo, e quasi paura di loro; di maniera che per supplire al bisogno, fu d' uopo dividere questo *posto* in due classi: in *tiranno tragico*, e *tiranno comico*, graziosa distinzione! cioè in leone, tigre, pantera: e in volpe, martorello e gatto; uno indispensabilmente doveva saper ruggire, l'altro sorridere, miagolare, ma entrambi sempre mostrar le unghie, e minacciar di ferire.

Certo si è che in causa della diversità che esiste fra i *due componimenti*, variati modi si vogliono per soste-

nere due personaggi, che se pure da un solo germe derivino, pure per quel tanto di condizionale che l'uno dall'altro distingue, forme e contorni diversi richiedono. Dell' attore tragico abbiam già trattato negli antecedenti studj: ora faremo parola del *tiranno*, o per dire più concettosamente della *parte nera* della commedia.

Sotto questo nome non intendiamo comprendere l' assassino, il coltellatore per indole, ecc. Tali esseri vili e detestabili li supponiamo per sempre proscritti dal teatro; ma se pur vi sussistono, noi domandiamo di lasciar parlare a chi piaccia di simili mostruosità della natura. L' uomo di animo perverso, il calunniatore, il falso amico, l' insidiator del pudore e della virtù, l'inesorabile creditore, e tanti altri imbrattati di simili lordure si sono veduti rappresentare quasi sempre sotto d' una sola tinta. Visi deformati dal rosso, dal nero, quasi brutte mascheraccie, passo lento, persona incurvata, collo torto, parlare in cadenza di salmodia, mani incrocicchiate sul petto, ecco il perpetuo personaggio dell' uomo tristo, del falso amico, dell'ipocrita, del vecchio seduttore, del simulatore, ecc., che gli attori riprodussero sulla scena. Ora domandiamo: stando alla verità, chi è colui che pretenderebbe d'ingannare il prossimo de'giorni nostri usando mezzi così goffi, e di una evidente malvagità mal celata? Nè vi può essere mai stato uomo nell'epoca della maggior buona fede, nè sciocco nato, nè imbecille patentato che a lungo andare non conoscesse la stupidaggine dell'ingannatore nel pretendere di celare sotto tale squarciata larva l'inganno.

Bisogna considerare (e ciò dicasi agl'infognati ancora in tale crassa palude dell'arte) che gli uomini cattivi d'animo, sono ordinariamente d'ingegno svegliato, e che per coprire la perversità del loro cuore, ricorrono a colori interamente opposti al loro sentire. Dovete rappresentare

un personaggio d'indole perfida, calunniatore, siate pur traditore, amico finto, pieno di progetti scellerati?... Allora presentatevi con fronte alta e serena, componete un volto simpatico, siate gentile ed elegante nei modi, buono senza affettazione, scherzevole, cordiale. E chi vi potrà conoscere per quello che siete? Chi vi potrà smascherare? Niuno al mondo, se non l'autore, il quale ordinerà in tal modo l'andamento della commedia, che circostanze imprevedute possano presentarvi sotto il vostro vero aspetto. — E sapete che fa il malvagio quando è scoperto? Non si umilia, non prega, non si mostra avvilito, ma quasi rettile che ha strisciato fino allora fra le erbe e i fiori, e che si trova sopra la falce del contadino, drizza la spira e s'innalza orgoglioso per far conoscere la niuna sua tema. — Così facendo, si potrà porgere un ritratto abbastanza esatto del *personaggio* in proposito, e il pubblico farà buon viso all'attore,

Tartuffo è figura del tutto diversa. Il tipo del *Don Pirlone*, ossia il *Dottor bacchettone* del Gigli, da cui è tolto, rappresenta l'impostore che vuol comparire un santo in faccia ad un uomo religiosissimo, pieno di dubbi, di coscienza, nemico acerrimo delle cose terrene, calpestando le quali crede lucrare l'eterna salute.

A questo carattere, proprio dell' epoca in cui le commedie furono scritte (prima in italiano e poi in francese) il carattere d'un altro devoto sta bene; e il contrapposto d'un astuto, il quale conosce che l'aspetto di santità, le massime di abnegazione ad ogni cosa terrena, il continuo salmeggiare, le simulate mortificazioni, il cilicio, le battiture della disciplina, ecc., ponno far breccia su di una esaltata fantasia, e a poco a poco farla smarrire del tutto. Però *Tartuffo*, nell' ostentar tutto questo, potrebbe vestire altri modi da quelli fino ad ora praticati, e forse

più apprezzati sarebbero dagli intelligenti de' nostri giorni. Il suo contegno (al veder nostro) dovrebbe esser quello di una contemplazione mistica, d'una meditazione santa, d'una umiltà sincera; il suo parlar dolce, umano, senza affettazione di sorta, ciò che ne salverebbe anco da quell'insopportabile mugolare della parola. Cotesto ributtante impostore cangia interamente di modi nelle scene con *Elmira,* ma questi pure devono essere sempre riservati, di sofferenza, di penoso contrasto, tali da lasciar travedere la fragilità dell'uomo che sta per soverchiare i propositi dell'uomo virtuoso e pio. — *Tartuffo* poi, allora quando è scoperto, si trasforma in serpente, si drizza contro la vittima che già aveva attortigliata fra le sue spire, e tramuta ogni dolcezza in rabbia e furore. Simili scellerati non chiudono la loro carriera tutti ad un modo.

Dal *grande* al *piccolo*, tali sono le traccie che ci parve opportuno di accennare, onde trattar convenevolmente e senza affettazione le *parti*, così dette *nere*, della commedia.

L'arte della *declamazione* e *recitazione* in questo secolo ha fatto senza dubbio progressi. Non potendo al presente sentir a recitare i passati per confrontarli coi viventi, gli autori che scrissero dopo il Goldoni, con i lor modi caricati, le loro esagerate passioni, c'insegnano come quelli dovevano recitare, e ciò riscontriamo nei drammi scritti da Willi, dal Federici, dall'Avelloni, ecc. Oggidì quei lavori perchè esagerati e falsi non si sanno più recitare dai nostri attori, i quali invece si prestano al semplice e al naturale... Dunque, se il guadagno non è molto, è sempre guadagno, e nutriamo speranza di guadagnare sempre di più.

§ VI. — DELLA PARTE DISINVOLTA

Non è colpa nostra se ritorniamo al principio, che la causa prima del poco progresso dell'arte (esclusa la parte economica) è il poco raziocinio, la scarsa conoscenza della materia, ciò infine che costituisce il voto del pubblico. Se si potesse ottenere nei nostri teatri la proscrizione degli applausi, noi guadagneremmo moltissimo, perchè ciò che serve presso le altre nazioni ad eccitare gli artisti a far meglio, presso di noi invece (mercè i poco maturati giudizj e l'esagerazione con cui sono espressi) fa sì che alcuni principianti si credano già provetti e ritengano presto la loro reputazione stabilita, la loro fama permanente, mentre poi molti e molti in pochi anni hanno la sventura di vederla deperire, ecclissarsi, interamente sfumare. Premettiamo però sempre che non è nostra intenzione di predicar sermoni agli *artisti* delle pubbliche scene, ma soltanto di ammonire gli studiosi i quali, mercè il gratuito intervento dei concorrenti alle loro recitazioni, possono anco più facilmente degli altri essere indotti in errore.

Non è fuor di luogo quanto abbiam detto, perchè appunto trattiamo del *personaggio* rappresentante la *parte comica disinvolta* che, per più ragioni, oggi gode tutto il favore del pubblico. Primieramente, perchè non vivendo che della parola a lui dettata dall'autore, non ha d'uopo di alcuno studio per essere inteso; in secondo luogo perchè, sostenendo la parte più ridicola del componimento, ha il vantaggio dei doppi sensi, dei motti popolari, dei frizzi, della posizione sociale più ridicola e con tutto ciò si attrae la simpatia dell'uditorio, amante di divertirsi e sentire a dir cose, le quali se non sempre spiritose, a

dritto o a rovescio lo fanno almeno sempre ridere. Infatti noi vediamo che quasi tutti i giovani attori aspirano ad una tal *parte* per sè stessa *già fatta* (come usasi dire nell'arte), e però il nostro teatro ne possiede uno sciame di buoni, mediocri, ma non mai giudicati decisamente cattivi, per le sopraddette ragioni. Certo si è che per bene, o mediocremente esaurire un tal genere di parte, fa d'uopo di possedere buona memoria, padronanza di scena, recitazione spedita. Sebbene anco senza tali vantaggi, imbrogliando i periodi, non colorendo giustamente la frase, e dicendo molti spropositi, è ben difficile che un tal personaggio entri in odio allo spettatore.

L'attore che esercita un tal genere di *parti* (e diciam *genere*, e non *carattere* per le ragioni che in seguito addurremo) si trova più degli altri in pericolo d'essere trascinato dalla massa del pubblico sulla cattiva strada, perchè conoscendo la di lui tendenza al *ridere* e a trovar buonissimo tutto quello che più lo fa *ridere*, si dà cura di caricar le proposizioni, sminuzzarne bassamente il senso, aggiungere del proprio qualche goffaggine e qualche parola di doppio senso scurrile e laido, per cui mai severamente ammonito da una generale disapprovazione, a grado a grado va a toccare il confine delle maschere senza vestire le spoglie del *Pagliaccio* o dello *Stenterello*.

Il *genere* di questo personaggio si è ordinariamente quello di un giovine scapato, carico di debiti, che se la passa indifferentemente godendo il mondo, galante con tutte le donne, e perpetuo parlatore delle sue galanti avventure. Alcune volte per altro passa all'antitesi, assumendo la parte dello stupido, dell'imbecille raggirato dalla moglie, sebbene d'ordinario più sotto l'aspetto della caricatura, che della verità. In conclusione oggidì la *parte comica disinvolta*, quantunque molte volte annodata all'*a-*

zione, altro non è che una vernice al quadro, e perciò l'abbiamo definita di *genere* e non di *carattere*.

La cosa procedeva ben diversa in altra epoca del teatro comico, perchè gli autori, nel dettare la *parte comica disinvolta*, davano a tale personaggio un *carattere* di somma entità. I così detti *brillanti* scemerebbero in gran numero se fossero obbligati a far base del loro repertorio la trilogia di *Figaro* del Beaumarchais, il *Bugiardo*, il *Cavalier di spirito*, il *Cavalier di buon gusto*, l'*Apatista* del Goldoni, l'*Ettore* nel *Giuocatore* di Regnaud, e tanti altri di Dessouches, di Dumaniour, di Picard, che nell'eleganza dei modi, nella speditezza del dire, richiedono la *creazione* di variati *caratteri*, alcuni che toccano l'*idealità* come sarebbe lo scettico di *Figaro*, non quale lo vediamo mezzano e scroccone nella goffa farsa in musica, ma quale risplende nelle tre commedie di Beaumarchais.

Allora non si tratterebbe più d'affaticar solamente la memoria ad apprendere quaranta pagine di parole, ma converrebbe stemprare l'intelletto per trarne un'esatta e filosofica creazione: così la cosa camminerebbe diversamente, il *personaggio* diventerebbe *carattere*, e non di genere, e il numero dei *brillanti* si ridurrebbe a poco.

Appartiene attualmente ad un simil genere il *giovine di spirito dell'alta società;* ma questo pure non è un *carattere*. Quando quest'uomo ha modi gentili, e si presenta a conversare con il contegno di chi ha familiarità con gli alti convegni, è fatto tutto, e lo studio non si estenderà ad altro che a ben rappresentare *una condizione* e non un *carattere*. E così dicasi di qualunque altra classe della società che debba trarsi dal vero per riprodursi sulla scena.

Giacchè tanti, o meglio troppi, si sono dati a questo genere, raccomandiamo a tutti le avvertenze da noi fatte ai

così detti *caratteristi*, cioè di aver grandissima cura di non oltrepassare quella linea marcata dall'arte. Molti personaggi di questo genere rappresentano gente dell'infimo volgo, goffi nei modi, schiamazzatori, beoni straviziati, e quanto vi ha di più scurrile; personaggi veri, ma che forse si poteva risparmiare di mettere in piena luce sopra le scene. Assai bene faremo in questo caso, più d'ogni altro pericoloso, a lasciar il vero a chi piace, attenendoci a quello soltanto che può approssimativamente ricondurlo allo spettatore. Di tal modo ne avremo guadagno noi nel decoro, l'arte ne'suoi esercizi, e il pubblico in gentilezza e buon gusto. Che se ci abbandoniamo sul pendio, chi sa dove andremo a terminare, e non solo noi, ma il componimento, e la riputazione dell'autore, perchè fra il pubblico che vuol ridere e l'attore che cerca di secondarlo, perchè applaude chi lo invita a divertirsi di più, la misura trabocca, onde avverrà ciò che più volte ne fu dato di vedere, cioè di trasformare il più stupendo Fiammingo in una mal imbrattata insegna di osteria, e portare le *Baruffe Chiozzotte* a tanta viltà di rappresentazione da non conoscervi più neppure la mano dell' autore, variandone e aggiungendo brani interi del dialogo. Tutto questo fa torto agli attori, fa vergogna al pubblico che lo tollera, l'arte ne scapita, e reca onta al paese.

§ VII. — DELLA PARTE RAGGIRATRICE.

Allorchè il teatro prese una forma ordinata, la *parte raggiratrice* fu uno dei *caratteri* privilegiati della commedia. I latini stabilirono il *personaggio raggiratore*, *intrigante*, quasi perno principale di pressochè tutte le loro favole. Poco costerebbe confrontare questa verità col

fatto, se non avessimo una prova assoluta nell' avere l'arte poetica assegnato a questo *personaggio* un genere speciale di *commedia*, che da lui ha tratto forma e nome, cioè quella di terzo genere, la *commedia d' intrigo*.

In essa figurano quasi sempre principalmente i *servi*, a cui spesse volte attribuirono gli autori una straordinaria perspicacia d' ingegno, sia nell' ordire l'impresa, che nel sostenerla e condurla a fine.

Il *Davos* antico, che fu poi mutato nello *Scapino*, sebbene si presentasse sotto di un aspetto buono, scherzevole, leale, poco dopo ordito l' intrigo (qualora non fosse servo di padrone stupido ed imbecille, per cui non v'era più luogo al contrasto) cominciava a destare nel *raggirato* diffidenza e sospetto; quindi era necessario prender subito la forma del *bugiardo*, che con aria ingenua sostiene la *menzogna* per *verità;* giacchè questo *carattere* cammina a pari passo con quello dell' *intrigante* e del *raggiratore*. E siccome l' ingannato, appena entrato in sospetto per scoprire il vero, da *raggirato* ricorre all' astuzia del *raggiratore*, così fa d' uopo che il *primo*, cioè l' *intrigante*, con la prontezza dei modi caratteristici di un' offesa all' onore privato, alla fedeltà sperimentata, al risentimento d' una falsa calunnia, persuada l' altro della erroneità del giudizio, e lo metta in diffidenza del concepito sospetto.

Certamente giovano assai a trattar bene queste difficili situazioni le bellezze che contengono in sè stesse le scene degli autori maestri, la prontezza degli immaginati ripieghi, e l' attico sale da cui è condito il dialogo; ma è necessario ancora che l' attore sia padrone assoluto della propria fisonomia, facile nei passaggi della voce, disinvolto e non caricato negli atteggiamenti, onde ve-

stire di tanta eleganza il *concetto*, da rendere omogeneo un *tipo d' uomo*, col quale probabilmente in società non vorremmo avere affari.

Preville in Francia, commendato anche da Goldoni, fu il primo ad affrontare l' idealità del *personaggio* di Figaro. Fu grande fortuna per l'attore, che il poeta, nel formare un concetto così astratto, fosse secondato, mirabilmente secondato, col dare una parola tutta diversa dalla comune a questo ente fantastico, per cui l' attore, convenendo nell' idea del poeta, trovava un dialogo che, per così dire, lo metteva tanto bene in rotaja da percorrere il cammino senza inciampo di sorta. Ma quantunque la parola sia molto, pure essa non è tutto. Il più consiste nel modo di porgere questa parola, nel farla spiccare nè più nè meno di quanto ella esige, ond' essa risponda a tutta l'entità del concetto, e splendida presenti l'idea. E tutto ciò richiede non solo accuratezza d' ingegno, e uno studio, direm così, di tutta proporzione, ma ispirazione e genio. Noi non ristaremo, trattandosi del presente carattere, di proporre a modello di studio il personaggio di *Ludro*.

Ma chi ha doppie risorse nella *parte raggiratrice* è la donna, e principalmente quando viene collocata nella così detta condizione di *servetta*. Un grande rinforzo a condur bene l' intrigo lo trova nella civetteria e nella seduzione: e se poi agisce per conto proprio, ha una ricchezza di risorse d' un effetto mirabile. Consideriamo quanto partito ne seppe trarre il Goldoni, trattando il carattere di *Mirandolina* nella *Locandiera*. Sebbene le fasi del *Cavaliere*, che dall'assoluta indifferenza passa ad un amore frenetico, pecchino di tempo violentato, nondimeno gli artifizj, i raggiri con cui *Mirandolina* s'insinua, poi interamente s'impossessa del di lui cuore, sono di una squisi-

tezza di colorito stupendo, perchè tutti veri, tutti tratti dall' acutezza dell' ingegno femminile, dalla debolezza naturale degli uomini, e dalla conoscenza di quali e quanti spropositi la nostra dignità ridicola sia capace.

Gl' intrighi praticati da *Corallina* nella *Serva amorosa*, onde raggiungere uno scopo nobilissimo, sono nell'artificio loro pieni di acutezza e di affetto. Il carattere di quella protagonista non è certamente fuori del vero: tanto più che ne'suoi innocenti maneggi tratto tratto ella lascia travedere una certa ruggine verso *Beatrice*, donna simulatrice e cattiva. Siccome costei mira ad un fine vergognoso e triste, tentando colla calunnia e il *raggiro* di toccare la meta, *Corallina* contrappone alla di lei la propria astuzia, e con tanta finezza che finalmente riesce a schiacciar la rivale, senza la menoma idèa di trarne un utile per sè medesima, ma solo guidata da quella nobilissima di giovare altrui. Ecco il caso di due opposti principj che procedendo sopra la stessa via lasciano dietro di sè traccie l'una dall'altra totalmente diverse.

Nel rappresentare però il personaggio di *Corallina*, non bisogna darle l'impronta di bontà ingenua, nè la timidezza dell'educanda, onde lo spettatore acquisti l'idea d'un' anima fornita delle più distinte qualità, perchè sebbene ciò sia in realtà, ricorrendo questo personaggio ad astuzie, a raggiri, e procedendo in questi con una certa franchezza, potrebbe benissimo darsi il caso che l'uditore, fermando l' attenzione sopra di questa tinta, sospettasse di una finta mellifluità, di mire nascoste e indirette. La bontà dev'essere null'altro che cordiale, e i modi rispettosi, ma franchi: l'astuzia poi ricca di una elegante furberia, e di qualche tratto di caustica malignità.

Il personaggio protagonista della *Donna vendicativa*, che pure chiamasi *Corallina*, è di cuore cattivo; i suoi rag-

giri sono così bassi, i suoi colpi di mano così vili, che molto studio richiedono dall'attrice onde conservarli veri, e nello stesso tempo così destramente coloriti da renderli tollerabili sopra la scena. Una certa giustificazione si potrebbe trovare nell'esser ella *innamorata* e la più parte de'suoi intrighi non tender ad altro che a vendicarsi di chi l'ha tradita e a perdere la sua rivale. Sia comunque, la fisonomia dell'attrice deve indispensabilmente contenere in sè un che di arcigno, d'arrabbiato, di dispettoso, che spieghi tutta l'eccentricità del suo carattere, il quale non ha altri elementi che mente astuta, e cattivo cuore. Bisognerà dunque far uso di movimenti irrequieti, di pronti passaggi dall'ironia allo sdegno, di simulazione, di dispetto, d'ira, ecc. ecc.

Sono dello stesso tornio, anco il carattere della *Donna di governo* del medesimo autore, ed alcuni altri di simil genere, in posto secondario in parecchie delle sue commedie. La *Donna di garbo* però (sebbene più ipotetica che vera) appartiene più che alla categoria dei caratteri da noi ora trattati, alla classe delle donne ingegnose, di spirito e assai coltivate, eppoi essa non è cameriera, sebbene quale cameriera comparisca; ma è nata, battezzata e maritata qual prima attrice dall'autore: e ne sia prova che si chiama la signora *Rosaura*, e sposa il sig. *Florindo*.

CAPO VII.

Delle condizioni sociali.

Le passioni hanno tutte una fisonomia speciale; moltissimi uomini possono andar soggetti ad una stessa passione, la quale può manifestarsi con più o meno violenza in ciascuno di loro, in proporzione della rispettiva sensibilità.

Cotesti affetti nella loro esplosione variano dal lato fisiologico, non solo in forza dei principj razionali e del freno che loro sappiamo imporre mercè una sana filosofia, ma in conseguenza ancora della *condizione* sociale e dell'*educazione civile*, ciò che costituisce in noi una *seconda* natura.

I trasporti *affettuosi*, i *fieri* o gl' *iracondi*, raramente combineranno in modi uniformi secondo che siano sentiti dall'uomo nato nella sfera civile, e da quello in stato di rozza natura. Egli è perciò che noi, destinati a rappresentare tali passioni in tutte le classi della condizione umana, bisogna che ci facciamo dotti dei rispettivi modi con cui esse si manifestano, cominciando dal più alto gradino della società per discendere fino all'ultimo.

Egli è certo che ad un simile studio non si può attendere se non ci immedesimiamo prima nei modi abituali di quella tal classe che vogliamo rappresentare; se non prendiamo a modello con l'*uomo* la sua *condizione*, o se rinunziando alla nostra, col sussidio dell'arte, della sua completamente non ci rivestiamo. Gian Giacomo Rousseau, che riguardava l'arte comica sotto questo aspetto di perfezionamento, abborriva i *commedianti* supponendoli capaci anco in società di diventar Protei a piacimento loro, sempre col danno altrui, e servendo alla gioventù di pessima scuola. Questa cinica accusa non ha meritato mai di essere combattuta: ma che però l' arte, toltane la falsa conseguenza, debba essere portata a tanta illusione del vero è esigenza di tutto diritto.

Ora, per venire all'esempio dimostrativo, studiamo sul seguente quadro:

Un gran signore, e un contadino ricevono contemporaneamente l'avviso che due loro figli stanno per ritornare dopo una lunga assenza fra le braccia paterne. Ciò

succede in pari circostanza: vale a dire nel momento del pranzo, mentre tutta la famiglia e alcuni convitati coronano la tavola. Ai primi cenni, al travadere la lieta notizia, il contadino balza in piedi, interrompe il nunzio, lo previene con affannate e interrotte interrogazioni. E conosciuta la verità, si slancia al collo della moglie, stringe al seno i figliuoli, abbraccia gli amici con sì vero e sentito trasporto, che confonde perfino i nomi degli uni con quelli degli altri, diviso fra il pianto della tenerezza e il riso della gioja.

Al padre di cospicua condizione, che ama intensamente, quanto il contadino, il figlio lontano, e che molte ore della notte avrà vegliato pensando a lui, benchè poco ne avrà parlato perfino coll'illustre moglie, per non dimostrare neppur con lei una preoccupazione troppo costante sulla stessa idea (ciò che accennerebbe dimenticanza di lui stesso); a quel gran signore, nell'ora del pranzo, in mezzo alla famiglia, e ad un convegno di ragguardevoli amici, un cameriere con tutta cerimonia presenta sopra un piatto d'argento una lettera di gran premura, in cui gli si annuncia l'arrivo imminente del figlio. Il suo cuore si apre alla gioja, a quei medesimi sentimenti di trasporto provati dal contadino; pure i principj imperiosi della sua seconda natura prevalgono ai veri, e non gli permettono che un leggero sfiorar di sorriso sulle labbra, e il pronunciar piacevolmente le seguenti parole: *Annunzio a tutti una lieta notizia: nostro figlio ritorna.* La madre emmette un *da vero?* di viva gioja, ma però abbastanza contenuto, e gli altri abbassano il capo, come partecipando al contento di un annunzio insperato. E se mai la più giovine delle sorelline si permettesse di esclamare: *Mio fratello? oh che gioja! che contentezza!* uno sguardo dignitoso del padre porrebbe freno ad un trasporto troppo

espansivo, perchè un' educazione finita, conseguenza di una condizione elevata, esige di reprimere tanto la gioja, quanto le maggiori afflizioni del cuore, onde nell'un caso o nell' altro non abbassare noi stessi.

Ora, dovendo rappresentare questa commozione d'animo, effigiata sotto due *forme* interamente opposte, nella *prima* converrà osservare di non cadere nell' *esagerato*, e nella *seconda* di evitare la *caricatura* in cui facilmente si potrebbe cadere. Se grande sbaglio sarebbe quello di lasciare nel primo caso il *verosimile*, per esaurire interamente il *vero*, grandissimo errore si commetterebbe nel secondo di alterar il *vero* per avvicinarsi anco di ben poco all' *esagerato*.

E abbiamo creduto di presentare l'esempio dell'accennata situazione, siccome una delle più comuni ad incontrarsi sopra la scena, e su questa modellare le altre infinite, che dal lato del *cuore* si rassomigliano, ma che dal lato esterno, in forza delle *condizioni sociali*, forme diverse richiedono. — Proseguiamo ancora per poco sullo stesso proposito.

L'amore, e lo sdegno amoroso, disse un filosofo, *a tu per tu* hanno le medesime tinte, siano queste raffigurate da Alessandro o Campaspe, o da un pastore e una villanella. L'idea che di primo sbalzo sembra un po'astratta, specialmente nella seconda parte, non è che vera. Nell'amore Alessandro è come un pastore e nello sdegno amoroso, con la differenza dei mezzi, il pastore si trasporta quanto un re. Cotesta *differenza* consisterà che un Alessandro atterrirà con *uno sguardo*, perchè sa che la potenza del suo sgurdo è più terribile di qualsiasi atto violento d'un altro uomo, e il villico lascierà sfogo a mezzi brutali, non potendosi prevalere d' una forza morale. Unità di trasporto, differenza di condizione. E intorno

a ciò crediamo di aggiungere le seguenti osservazioni. Negli amori contadineschi, popolani, procuriamo di usar contegno e modi ragionevoli; nè diciamo *ragionevoli* a caso. Le dichiarazioni d' amore d' un contadino ad una villanella, sulle scene, in qual modo si fanno? Ordinariamente dimenando la persona, grattandosi il capo, alzando ed abbassando goffamente le spalle. Riconciliandosi dopo un alterco amoroso con qualche colpo di gomito sotto le costole, poi strofinandosi vicendevolmente cogli omeri, ricopiando perfettamente simpatie e vezzi puramente asinini, mentre si sa che amore ingentilisce anco i più rozzi, e l'affetto contadinesco non è poi una decisa ripetizione dell' amore delle bestie. Non intendiamo già che si debba trasformare le nostre campagne con l'arcadia del Sanazzaro, ma domandiamo gentilezza anco in questo, onde ingentilire e attori e spettatori a un punto. Belle sono le scene di *Eugenia* e *Fulgenzio* negl' *Innamorati*, e belle ancora quelle di *Tita-Nane* e *Lucietta* nelle *Baruffe Chiozzotte:* ma disgraziatamente poche volte si sono vedute rappresentare senza che fossero esagerate le prime, e rese insopportabili le seconde. La gentilezza e lo studio della *condizione* non si era ancora praticata, e le condizioni diverse trasfuse in una sola hanno portato il nostro teatro *alla peggior condizione del mondo.*

PARTE III.

DEL COMPONIMENTO DRAMMATICO

Il *Dramma* non è, come generalmente si crede, un componimento che dati la sua esistenza da soli venti o trent' anni addietro, ma rimonta ad epoca più lontana, imperciocchè troviamo il germe preciso di un tale prodotto nella vecchia *Tragedia Urbana* del nostro teatro, riformato poi sotto il qualificativo di dramma dal Willè, dal Gamerra, e da tanti altri che meglio è non ricordare, vergognandoci anche di menzionare i due accennati.

Questo genere di componimento, che versa d'ordinario sopra violenti passioni, nate per lo più da un amalgama di strane ed inverosimili combinazioni di avvenimenti, trovò favorevole accoglienza presso di un pubblico, che stuccato di vedersi riprodotto sulle scene sotto le forme, talora dei proprj vizj e talora delle proprie buone qualità, poteva farsi, mercè il *dramma*, spettatore di avvenimenti non comuni o straordinarj, e versar qualche lacrima sul quadro straziante delle più fiere passioni, vedendo infine portato a dialogo e rappresentato da personaggi quel ramo di letteratura dal più al meno a tutti simpatico, conosciuto sotto il titolo di romanzo.

Come abbiamo accennato, la prima veste del *dramma* è una violenta passione, contrastata da fortissime circo-

stanze, nata sotto influssi sinistri, cresciuta fra avvenimenti non comuni e di catastrofe dal più al meno funesta.

Il signor d'Arnaud incominciò con le sue novelle a disporre gli animi ad accordare la più favorevole accoglienza ai suoi drammi veramente *lacrimosi*, *il Conte dei Cominge frate alla trappa* e *Eufemia*, monaca di non so quale convento, tenendo fermo lo spettatore per tre ore e più fra le sepolture, i teschi de' morti, la campana dell' agonia, e i delirii dell' amore. Il signor Mercier seguì le traccie del capo-scuola, e dietro a lui una processione di cento e cento, che fra noi trovarono migliaja di devoti traduttori, notando a capo di lista la signora Caminer-Turra, sedicente letterata, per lo che il pubblico fanatico del nuovo genere abbandonò la commedia, anzi la cacciò con ispregio dietro le scene.

Siccome noi non versiamo sull' arte poetica del comporre, ma ci occupiamo soltanto del lato esecutivo, così non possiamo che deplorare una simile invasione, e ciò in causa delle ragioni che stiamo per esporre.

Difficile molto è copiare il *vero*, di cui incessantemente abbiamo sott' occhio il modello difficilissimo, per trasportarci ad un *ideale*, la cui sostanza in società certamente non ci è dato di vedere perchè versa d' ordinario su passioni così violente, e spesso tanto brutte che ognuno che ne sia affetto tenta di celare. Nè ci oppongano le passioni esaltate e feroci della tragedia, i suoi personaggi, e i modi con cui abbiamo detto che debbono esser rappresentati: perchè e per l' idealità del concetto in cui è compreso il poema, e per la comparsa d' uomini appartenenti ad altra epoca più o meno remota, e per un dialogo punteggiato a metro della poesia, uno studio convenzionale fra gli attori e lo spettatore fu già stabilito, eguale precisamente a tener per vero il dipinto degli

scenarj, e il passaggio di ore fra l'un atto e l'altro. Il *dramma* domanda, o per meglio dire, presenta ben altre esigenze. Trattasi in questo componimento di portare sulla scena il *trascendente* sotto vesti non *convenzionali*, ma *vere:* trattasi di fare una intuizione perfetta fra *scrittore, personaggio e spettatore,* in materie pressochè *astratte,* e perciò crediamo che tutto questo non possa che portar danno alla verità dell'arte scenica rappresentativa, lasciando il genio dell'autore e il gusto degli spettatori a quel giudicio che il tempo crederà bene di applicare per ciò che particolarmente li riguarda.

Il *dramma*, dunque, esclude secondo i suoi precetti, ogni che di *convenzionale*, non intende di presentare la natura identica nella sua *verità*. Ma dal decreto all'esecuzione il principio comincia subito ad essere alterato sotto la penna dello stesso autore; il fatto esposto parte indubitatamente dal vero o dal verosimile, ma le passioni esordiscono con una tensione così potente, che non potrebbero sussistere a lungo senza la volontà dell'autore. Più, la cecità di alcuni personaggi è portata così fuori del vero, quanto l'imprudenza degli altri. — La conclusione per ordinario è il suicidio con il quale termina il dramma, allorchè le cose sono spinte tant'oltre da non poter in altro modo finire l'azione: lo che corrisponde in tutto e per tutto al *Deus ex machina* dei Latini, tanto giustamente riprovato.

Affinchè l'attore entri in questo stato violento di passione, si persuada della singolarità degli avvenimenti, e parli un linguaggio che se non è in versi, nè oratorio, non è neppure quello della giornata; l'intuizione fra lui e l'autore non può succedere, senza la risorsa d'un uscio *canvenzionale* che di buona fede li metta in comunicazione l'un coll'altro; ed è appunto in conseguenza di

tale falsa posizione, che l'attore drammatico al solo presentarsi, alle prime parole dà a conoscere non esser egli l'uomo *vero*, ma bensì un *personaggio del dramma;* l'uomo, in una parola, che deve far credere e sentire tutto quello che di trascendentale uscì dalla fantasia e non dal cuor dell'autore.

Col presentarsi del *dramma* sulla scena, cadde il bel modo semplice e naturale del dire, perchè cotesto colorito di grazia e miniatura non poteva convenire a figure che uscivano dal naturale. Ma non basta, un'altra conseguenza ne venne, e più triste ancora, e questa si fu il *manierismo* o il così detto *metodo*, che si studiava di attingere sempre con difettosa imitazione da quell'attrice o da quell'attore. Cotesto *metodo* consisteva nell'adottare la *cantilena*, o nenia di desinenza, data al periodo dal modello preferito, di maniera che la *recitazione* e declamazione non era più che un'armonia a piena orchestra. A questo recitare in cadenza davano una gran spinta i cattivi scrittori dell'epoca, i quali a furia di epiteti, di superlativi, di pleonasmi trascinavano il periodo ad un mellifluo suono, e porgevano agli attori la più bella *prosa lirica* del mondo.

Il trionfo del dramma fu deciso dal momento che gli uditori lo festeggiarono come spettacolo di sublimi passioni, e che gli attori trovarono il loro conto a rappresentarlo, perchè procurava loro gran massa di applausi, e che gli autori seguitarono a trattarlo, perchè incontravano il genio degli uni e degli altri, e la facilità di smercio come un oggetto di moda.

Ridotte a questo punto le cose, abbiamo veduti attori buoni e attori cattivi piacere egualmente nello stesso dramma; perchè il falso e l'esagerato si rappresenta più facilmente del vero. L'unico suggerimento adunque che

si può dare in proposito agli studiosi, si è che dovendo rappresentare il falso, lo rappresentino almeno in maniera da farlo risultar meno falso che sia possibile.

CAPO UNICO.

Del Dramma Storico.

Il dramma storico ha un assoluto diritto di preminenza sopra il dramma d'invenzione o familiare, e detto pur anco *intimo*, perchè oltre allo specchio delle passioni, egli presenta pure quello di uomini celebri, d'illustri famiglie, di nazioni redente, ecc. ecc. Nè certamente il basso popolo, che sente spesso pronunciar nomi di personaggi storici, si dà a svolgere libri e cronache per intimamente conoscerli: esso piuttosto di durare una per lui sì nojosa fatica, si contenta di restare intorno ad essi nella sua primitiva ignoranza. È facile dunque il comprendere quanto da questo lato possa tornar utile alla pubblica istruzione un simil genere di componimento, e in ispecialità quando versi su fatti nazionali, e più ancora sui municipali del proprio paese. Per il popolo è un assoluto privilegio della scena quello di trasmettergli un'idea, un principio nella mente e nel cuore, giacchè il teatro, col prestigio degli apparati, con l'identità dei personaggi, con la sceneggiatura del fatto e col dialogo acquista potenza per ribadire l'idea che certamente non nasce nè dalla lettura di un fatto, nè da un verbale racconto.

E qui gli avversarj del dramma storico ci apporranno l'istituto della tragedia come più grande e solenne. Ma noi soggiungeremo, che questo componimento con l'emancipazione già professata dall'unità di tempo e di luogo,

togliendosi al dialogizzar misurato e concettoso del verso, ha creduto di scegliere una terza via forse più vera, ma certamente più idonea alla bassa classe degli spettatori, senza che portasse danno alla parte *esecutiva* dell' arte. E circa la *veste*, direm così, dei personaggi, essa forse ha avvantaggiato qualche cosa sulla tragedia classica, modellando il verso e la prosa al *linguaggio dei tempi*, a cui ne trasporta il poema; nella qual *vista* il Manzoni è superiore a qualunque altro scrittore, sia nostrano o straniero.

E se vogliam guardare questo terzo genere dal lato della recitazione (ciò che anzi tutto alla partita nostra interessa) diremo necessario all'attore, nel riprodurre sulle scene un personaggio storico, di studiarlo minutamente non solo sugli autori che di lui hanno parlato, ma più ancora sugli scrittori di storia, sui romanzieri, che nei loro libri lo hanno minutamente dipinto.

Un personaggio, per esempio, veduto sulle scene, e col quale l' attore che lo ha rappresentato ha fatto molto parlare di sè, è il re *Luigi XI* di Francia, che il De La Vigne espose nel dramma storico di questo titolo. L'autore fece molto per lui nel delinearlo, e ne riuscì con molto merito in più d'un tratto; ma stando al dramma, l'attore non sarebbe arrivato che a metà strada; chi compì l' opera e presentò il tipo vivo, palpitante di vita, fu il Walter-Scott nel *Quintino d'Uvvard*. Questo scrittore, unico per far risultare nelle sue pagine vivi gli estinti, è il primo che abbia trovato il modo di far sparire l' autore dietro l'ente che ha impreso a delineare, mercè l' esattezza del disegno, e la potenza del colorito.

Il carattere dell' uomo storico lo potremo facilmente dedurre dalla narrazione de' suoi vizj, delle sue passioni e delle sue virtù. Questo studio psicologico non è dei più difficili a farsi, e maturato che sia può somministrare

elementi bastanti a confermarne l'*uomo morale;* ma dal lato materiale, effettivo, altri studj si richiedono, e lunghi e penosi. Cotest' uomo, starem per dire, un po' qua, un po' là, un po' nel mezzo d'uno scrittore, e poi d'un altro, bisogna metterlo assieme a frammenti, prendendo da questo il colorito della pelle, la capellatura, il profilo; dall'altro il portamento, le mosse e il corrugar delle ciglia, e lo spianare della fisionomia, e il sorriso abituale o rado, e i modi più o meno irrequieti e spregiativi, e il dire aspro, severo, o apatico, non per circostanza, ma per abitudine. Senza discorrere della foggia dei vestimenti, talvolta corrispondenti all' epoca e talvolta ancora anteriori, e spesse volte stranieri; alla loro semplicità o magnificenza, all'ampiezza, ai colori, ecc., ecc. Allora quando la figura sarà compita nello stretto significato della parola, e l' attore sarà persuaso di rappresentare il personaggio voluto dal dramma, il suo dire si risentirà di questa idea, sarà spontaneo e naturale; i modi adatti, e la ricordanza perfetta. — E aggiungeremo:

Tali uomini veri, perchè tolti dalla storia, non potranno che presentarvi passioni reali (qualora il termometro dei drammaturghi non le faccia salire al di là del vero) e stando nella periferia degli esseri ragionevoli, faremo, se non bene, convenientemente quello che dovrem fare. Che se poi, come nel *dramma intimo*, saremo portati al trascendentale, allora e componimento e personaggi non presenteranno che un lacrimevole manicomio, nel quale entreranno a un tempo gli spettatori, sostenendo essi che quello è lo stato sublime dell'uomo, l'apogeo del sentire: che la natura non è bella che nelle meravigliose sue convulsioni, e perciò richiedersi, per sentirsene scossi, autori e personaggi convulsionarj, altrimenti non si proveranno mai le dolci emozioni di una pronunciata mentale para-

lisia. La caricatura che si fa del *falso* non è mai esagerata, come non è mai soverchia l'ammirazione del vero. Chi ama veramente le arti, chi le esercita con passione, non pensa e non desidera che il vero progresso: ma il progresso è bello allorchè procede sulle traccie del vero; ma quando esce dalla rotaja, e corre sconsiderato per ismania di novità sulle vie del falso, allora bisogna che gli animosi si frappongano alla sua corsa, e procurino in qualche modo di far argine all'invasione delle sconnesse idee, tanto sulle arti, che su tant'altre cose.

Noi non cesseremo di raccomandare agli studiosi di tener per fermo un principio dettato dai savj e da noi più volte ripetuto: non v' ha *bello* fuor del *vero*. La moda può confondere l'oro con l'orpello: il crogiuolo del tempo li separa e mette tutto al suo posto. Applicando all'arte nostra tale principio, ci diano pure a rappresentare tragedie, commedie, drammi e perfino le favole del Gozzi e le fisedie del Pepoli, noi faremo in tutti questi diversi componimenti quel tanto che i nostri studj sull' arte ci concederanno di fare; e gelosi del decoro di artisti, lascieremo gridare il pubblico trascendentale se troverà che non corrispondiamo al suo gusto. In qualunque caso avremo sempre per noi lo scarso appoggio degli intelligenti, il quale porrà lancia in resta contro le schiamazzanti falangi, e restando dalla parte dei meno guadagneremo assai più, che mescendoci con i molti.

PARTE IV.

D'ALTRE PARTI COMUNI ALLA COMMEDIA ED AL DRAMMA

CAPO I.

Del Basso Comico, delle Caricature, ecc.

La commedia, oltre ai *caratteri* principali che formano la parte essenziale del componimento, presenta spesse volte sulle scene alcune *figure* in iscorcio, o come *sbattimento* del quadro, le quali danno grazia all'insieme, e fanno risaltare i personaggi collocati in principalità, e che sono chiamate nell' arte *secondi caratteri.*

Quando sono bene immaginati e bene messi a posto, mantengono il sorriso sulle labbra dello spettatore durante il riposo dei personaggi primarj, e più graditi, e interessanti diventano quando l' ingegno dell'autore abbia saputo annodarli all'azione, e non farne un ornamento ozioso. Abbiamo avuto sulle nostre scene, e credo che possediamo ancora eccellenti *seconde parti*, che a maraviglia danno a queste macchiette il colorito necessario e bene proporzionato per non distogliere l' attenzione dalla figura principale: ma disgraziatamente ne abbiamo ancora così pessime, che vogliono per fame di primeggiare portar innanzi la figura loro affidata, guastando interamente la disposizione del quadro, e per far ciò ricorrono a

mezzi inopportuni, e per lo più bassi e scurrili. È di pessimo gusto la pretensione di attirarsi l' attenzione speciale dello spettatore con brutte smorfie, o detti e proposizioni scipite o rancide; soltanto gl' ignoranti che cogl' ignoranti s' intendono, approveranno queste stupidità: ma si distrarrà chi attende di proposito all' ordinato andamento della commedia, s' incomoderà l' attor principale, e si recherà danno all' opera.

Se l' autore ha fissato per queste *seconde parti* o *secondi caratteri* il personaggio di un curioso, d' un interessato, d' un faccendiere, d' un vecchio galante, di un povero letterato, o di un meschino verseggiatore, e sia dato loro tanto di scena, quanto ha creduto utile a dare maggior azione alla favola, e qualche risorsa al suo dialogo, v' è ragione di trasformare questi *secondi caratteri* in tante caricature? Perchè del curioso faremo un seccatore, che per *controscena* va ad interrogare sotto voce or questo, or quello degli attori, che prendon parte importante nel fatto? Perchè presenteremo l' avaro orrido, e tinto il viso come un carbonajo, indecente nelle vesti, e nella capellatura? il faccendiere che si agita fuor di tempo, e fuor di tempo gonfia le guancie, e si asciuga il volto?.. perchè il vecchio galante si farà gobbo, o paralitico, e il letterato, e poeta lacero, e indecentemente stracciato?.. E tutto per cattivarsi una simpatia di ridicolo presso la parte più ignoranta dell' uditorio, pronti a sciorinarle, ordinariamente fuor di proposito, una qualche estemporanea loro freddura, fredda a segno da gelare il sangue, e far battere i denti anco se il caldo fosse montato a gradi trentadue?

Direm di più: le infermità dell' uomo, e i difetti di natura devono essere rispettati, e commiserati, e non fatti oggetto di scherno sulle scene.

Mal fecero e fanno gli autori a prevalersi di una fonte di ridicolo ch' è un oltraggio all' umanità; peggio fa l'artista quando di suo proprio capriccio gli aggiunge cosa dalla parte non richiesta. Lo zoppo, il gobbo e il sordo furono le vittime principali d' un sì riprovevole ridicolo. E mentre il pubblico sghignazzava di tali non procurate miserie, qualche meschino avrà cercato di ranicchiarsi in un posto bujo per celarsi possibilmente alle ironie e agli scherni diretti alla sua infelicità.

Alcuni altri fra gli attori secondari, credendo dare un compenso alla loro insufficienza d' improntar bene un carattere, e di esporre sensatamente e con pronuncia corretta la loro *parte* (mai capaci di rappresentare un gentiluomo, o un contadino *vero*, nè un generale, nè un soldato in fazione) pensarono di procurarsi i comuni suffragi o con un naso straordinariamente voluminoso, o lungo a dismisura, e contorto; talora con le guancie rigonfiate da leggiera seta preparata con la cera, e con tal mezzo increspare la fronte o caricarla di bozze, prolungare il mento, ingrossare le orecchie, allungare con guanti smisurati le mani, e camminando come gottosi e sciancati, presentarsi sul palco a far ridere a crepapancia il parterre e il loggione, mugulando le parole nasalmente, e talvolta sincopate a guisa di asmatico, accompagnati dallo schiamazzare festevole degli idioti, ritenendo d'aver fatto un gran passo dal lato ridicolo dell'*arte*, non avendo praticate che le risorse dei ciurmatori e dei saltimbanchi.

Noi non intenderemo con ciò di escludere dalla scena la *caricatura*, che ben sostenuta è piacevolissima, purchè sia d'un ridicolo saporito e sopratutto breve. È certo che *essa* ha le sue mosse speciali, che debbono adoperarsi, se vuolsi vedere rappresentare il personaggio dal lato ridicolo, come pure deve avere i suoi vestimenti appo-

siti, le sue capellature, i suoi nastri, ciondoli, ecc., ecc. Ma tutto questo deve stare nel *verosimile*, il quale sarà conservato riflettendo se l'individuo che noi rappresentiamo sulla scena, portato sulla pubblica strada, farebbe soltanto ridere, o se desterebbe schiamazzo, fischiate e grida carnovalesche di plauso misto a scherno e ad oltraggio. — Se sarà fedele a tale misura, la caricatura non escirà dalla circoscritta sua *verità*. Bisogna obliare i strani abbigliamenti ed i modi *goffi* con cui era raffigurata quando fra le altre stranezze, taluni volevano essere vestiti con i colori e il taglio d'abito a forma di papagallo: altri traevano dalle tasche orologi con quadranti da torre, e più d'uno alla smisurata parrucca, aggiungeva due ova assicurate con piccoli nastri a guisa di orecchini. Ciò che osserviamo con dispiacere, si è, che a questi mezzi di *caricare la caricatura* si ricorre ancora, se non da tutti, certo da molti *buffi comici* del teatro musicale!

Pure in generale questo malvezzo è assai moderato al presente, tanto da concepirne la speranza di un definitivo ostracismo nell'avvenire. Ma il trattar bene con eleganza e buon gusto la *caricatura*, è cosa più difficile di quel che si suppone. Essa ha l'appoggio e l'approvazione della peggior parte del pubblico, cui basta di ridere, e ridere più che si può; e disgraziatamente esistono degli attori, che quando giungono a sentirsi dir *bravi* per la stranezza delle loro invenzioni, credono non solo di toccare l'apogeo della bella caricatura, ma d'esser anco giunti al sommo dell'*arte*.

CAPO II.

Dei Rapsodi o Imitatori o Plagiarj.

Fra le arti imitative del vero sceglieremo ad esempio la pittura, e direm che essa non mancò mai di raggiungere il suo scopo, malgrado la diversità delle scuole da lei adottate. Tali sono tra le nostre, la Romana, la Veneziana, la Toscana, la Bolognese e la Milanese, ecc. ecc., e Raffaello, Tiziano, Del Sarto, Guido, sono tutti maestri di diverse scuole; e chi per l'esattezza del disegno, chi per la forza del colorito, chi per la vaghezza della composizione, ciascuno infine per una qualità speciale ha fatto tanto bene da creare scolari degni della fama de' loro maestri. Ma gl' imitatori della maniera di disegnare, ordinare e colorire il quadro, praticata dai loro capi scuola, non copiarono materialmente le opere di que' grandi, ma ne imitarono soltanto i precetti, regolando su questi le inspirazioni del proprio genio.

Non è così dell'*arte drammatica* rappresentativa; e l'imitazione degli studiosi sul tale o tal altro reputato artista non è che un plagio, una rapsodia viziosa d' inflessioni di voce, di modi, di reticenze, d' interrogativi più o meno decisi, di dolore, di furore, di gesto, di pose, di tutto quello infine che riesce loro simpatico, poco curando se copiano bene o male, giacchè niuno, molto più se illuso, è buon giudice in causa.

Fra i molti guai derivanti dall' *imitazione* in quest'arte (lasciando quello importantissimo, che recitando, tutti anco perfettamente, in una stessa *maniera*, avremmo sempre sulla scena lo stesso attore) ve n' ha forse uno massimo

ed e' che ordinariamente per effetto di umana cecità, come accennammo, l'ammiratore si ferma sul punto abbarbagliante del modello (che spesse volte è un lato di sorpresa, ma imperfetto) e lascia passare inosservato il vero bello, come l'innamorato che talvolta si trova preso più dai difetti, che dai pregi della donna che lo ha invaghito.

Noi abbiamo veduto (e tacciamo il nome tanto degli originali, che dei copisti) attori di fama e di sommo ingegno brillare di cento pregi sopra le scene, con accento e pronuncia assolutamente non italiana, essere imitati più che ne' pregi in questa parte viziosissima: altri eccellenti e per affetti, e per gesto, e per dizione correttissima, difettare di qualche voce nasale, e i plagiarj fermarsi sulla imitazione di un tuono sì disgustoso, e non curarsi di quant' altro avrebbero potuto imparare. Le attrici sopratutto procurano modellarsi sopra un solo tipo di rinomanza dal lato dell' effusione dell' affetto, della vergogna del fatto, della disperata confessione, degli spasimi, e della morte: non pensano già di studiare il concetto della situazione tragica, drammatica, ma solo di affettare la maniera, il modo, la cadenze di voce, quasi fosse per loro un trionfo il sentir dire, che l'una ricordava perfettamente l' altra, anzi che sembrava la stessa.

È facile il comprendere che in tali servili imitazioni non cadono che gli artisti privi d' inspirazione e di genio. Pure è da osservarsi che spesse volte l'uomo adotta quello che gli si presenta come ottimo, onde così risparmiare quel tanto di tempo e di fatica che dovrebbe impiegare per raggiungere lo stesso scopo con modi diversi. Ed è forse questa la più forte ragione per cui i mediocri attori che vogliono assumere le *parti* dei grandi, riproducono quello che han veduto a fare, e spesse volte

con tanta buona fede, che non di rado attribuiscono a proprio ingegno quello che in sostanza non è che la creazione di un altro.

Abbiamo inteso le cento e cento volte a dire: la tale attrice è della scuola di Tizio, il tale attore è della scuola di Cajo; e non si è chiamato scuola il plagio, la rapsodia, la servile imitazione dal lato della voce, dell'accento, del gesto, della posa, ecc. Pena è questa fortissima per chi si studiò a creare; torto grandissimo per chi si copre delle vesti altrui, e impudentemente ne fa pompa. La favola del somaro coperto della pelle del leone tuttodì si rinnova. Ma che perciò? nessuno si occupa di smascherare il ladro, anzi se occorre si applaudisce, perchè bravamente e con tutta disinvoltura ha rubato. E siccome non si vuol convenire nel torto, molte volte si ha l'insolenza di sostenere che forse quello ha migliorato con la rapina la proprietà dell'altro, e il primo possessore si fischia.

Non vi è *verità* che non offra più di un mezzo per essere dimostrata; non vi è *situazione drammatica* che intimamente sentita e studiata non presenti più di una forma per essere espressa senza alterarne la sostanza. Se una forma è stata praticata, bisogna ricorrere a un'altra. Forse la sarà meno efficace, meno clamorosa, ma la sarà di nostra proprietà, e non presa da un altro. Che avrebbero fatto i grandi pittori se, per la commissione d'una vergine che adora il bambino, avessero tutti tenuta la stessa composizione? E a primo tratto sembra che non si possa riuscire che a un modo, tanto è ristretto il concetto! Eppure quanta diversità di piccoli tocchi, di modi tutti gentili fra quelle di Raffaello, del Perugino maestro suo, di Guido, dell'Allegri? La potenza del genio sta nel creare, nel copiare la deficienza. Un pubblico intelligente

e severo non deve, nè può passar sopra all' impudenza del *plagiario*. Dà segno di poca perizia nell'arte chi trascura una severità che ritorna in proprio torto, e in pregiudizio di quel progresso tanto predicato, e che nel fatto nostro sia dal lato dell' attore che dello spettatore procede come lo strisciare della lumaca.

Abbiamo veduto, e non è molto, sulle nostre scene un attore piacevolissimo, variabile, e propriamente buon artista, il quale non poteva recitare a Parigi per la gran causa, che sopra uno di quei teatri, brillava un attore più antico di lui, del quale costui era una precisa copia. Vi si arrischiò per una volta, ma siccome dopo una scena fu riconosciuto per un deciso plagiario, il pubblico lo rimandò dietro la tela, chiamandolo col nome dell'altro; nè più sulle scene di Parigi comparve.

Bisogna dunque fare da sè, perchè ciò necessariamente ne porterà allo studio; ed è collo studio che si risvegliano le buone idee. Se brutta cosa è la rapsodia negli autori, vergognosa la è del pari negli attori. Nè attore sarà mai chiamato colui che si prevale dei modi d' un altro, ma bensì uno scimiotto con tutto il corredo della servilità, del suo orgoglio e della sua sciocca abitudine.

PARTE V.

DELLA DISTRIBUZIONE DELLE PARTI

Non è soltanto propria degli attori, che si presentano sulle pubbliche scene, l'incessante pretensione di aspirare alla *parte* ad altri spettante per diritto o forza di composizione, o quel malumore che si risveglia fra dessi, e il direttore, e spesse volte anco fra colleghi, supponendo di ricevere oltraggio al loro amor proprio, o lesione di diritti; questa malattia si è estesa fino nelle società dei Filodrammatici, con pregiudizio del buon ordine, e bene spesso è causa dello scioglimento e della caduta delle più ben regolate istituzioni.

In nessuna cosa contenziosa ne pare che si possa sciogliere una discussione con le parole: *Così fo perchè così mi piace di fare;* e molto meno poi quando si tratti di derogare a patti convenuti, a condizioni stipulate.

Un gran guasto in tale partita è il ricorrere all'esempio di quello che è stato fatto. Cotesto mezzo, risorsa, appiglio (o per meglio dire *scappa via*) d'ordinario è falso e non ammissibile, perchè bene spesso fu dipendente da circostanze estraordinarie, da ragioni affatto estranee al caso della questione; e allo stesso *scappa via*, più e più volte ricorrono gli stessi direttori, volendo fare del falso esempio una legge.

Tuttora insorgerebbero forti questioni sulle principali *parti* tragiche, se oggi ancora si scrivessero tragedie. Ma diremo con uno scrittore vivente: dappoichè il pugnale della tragedia fu seppellito in *Santa Croce*, tragedie non comparvero più! Ciò che significa in volgare che con la morte dell'Alfieri scomparve dal nostro teatro la vera tragedia, coincidendo con questo detto il sentimento d'uno scrittore d'oltremonte, che molti tentarono in Italia di scrivere tragedie, facendo tragedie dell'ultimo atto, mercè la morte d'uno o due eroi, ma nessuno, dopo l'Alfieri, seppe rivestire di terror tragico da capo a fondo tutto il poema, com'egli fece. Dal che possiamo desumere, che i moderni personaggi tragici (o quelli per meglio dire trattati in giornata) hanno una fisonomia così decisa di *amoroso*, *padre*, *tiranno*, che l'uomo più materiale a cento miglia di distanza l'uno dall'altro potrebbe scernere.

Dubbj fortissimi insorsero molti anni addietro sulla giusta spettanza dei *personaggi* di *Don Filippo*, di *Saule*, di *Aristodemo*, ecc. Alcuni fra gli artisti gli sostenevano *padri*, altri *tiranni*. La questione sarebbe stata subito sciolta, se fin da allora si fosse stabilito, che quelli in cui alla ferocia dell'indole prevalevano gli affetti paterni spettavano ai *padri*, e quelli che seppellivano cotesti affetti sotto altre feroci e crudeli passioni erano *tiranni*. Di tal maniera *Filippo* e *Saule* sarebbero stati equamente assegnati ai *tiranni*: non così *Aristodemo*, il quale, sebbene sia stato un *padre senza carità*, pure perchè nell'*azione* si veggono risvegliati in lui tutti gli affetti paterni, *parte* di *padre* pienamente risulta. Noi però teniamo che essendo tali *parti* di prima difficoltà, al *principale attore* si spettano senza curarsi se siano padri, zii, congiunti in terzo, quarto grado, ecc., come in altre circostanze abbiamo accennato.

Nel dramma moderno, mercè la sua forma e la sua emancipazione dalle tre unità, la cosa non è così piana. Parlando delle attrici, e in ispecialità delle così dette *seconde donne*, se non si sta al principio da noi testè indicato, non si darà mai una fondata decisione. Questo *personaggio*, nella *prima parte* del *componimento* spesse volte si presenta sotto l'aspetto di fanciulla, di amante timida, ecc., quindi, mercè il passaggio delle epoche, nella seconda, terza, quarta, quinta, e talvolta sesta, settima *parte* risulta personaggio da consigli, sotto l'aspetto di persona maritata, o vedova. La questione è subito decifrata, qualora il personaggio cangi di posizione sociale, e si rivesta d'un secondo carattere: il *tempo*, in cui maggiormente figura, è quello che fissa il diritto della *parte*.

Egualmente diremo di una *cameriera*, ingenua, affettuosa, che si trova annodata drammaticamente alla catastrofe. Tale personaggio appartiene all'*amorosa*, giacchè la qualità degli affetti è nobilissima, e poco monta la condizione; la *servetta*, la cui impronta è la furberia, l'intrigo, la festività, non potrà mai averne diritto, perchè le tinte che coloriscono l'accennato personaggio spettano alle passioni del dramma, e non al carattere comico, sebbene si trattasse del misero stato d'una fioraja o d'una stiratrice, giacchè le qualità dell'animo nobilitano la condizione.

E siccome quando s'incomincia dal falso, in esso bisogna procedere, ecco che troviamo nel dizionario *comico* artistico una nuova voce, vuota, insignificante, che esigerebbe una quantità di sottintesi, di calcoli mentali; questa voce vi suona *promiscuo*. *Promiscuo* dal lato ideologico significa neutro, anfibio, ermafrodito, nè carne, nè pesce, e cose simili. Il *promiscuo* diventa subito un problema, dacchè il personaggio cui se ne affibbia il *qualificativo* rappresenta un padre, un zio, un cugino, uno

infine che o per diritto naturale, o per forza di legge si trova rivestito di una qualche autorità che serve allo svolgimento dell'azione. Stabiliamo intanto, che senza essere della razza del *promiscuo,* ogni padre può essere di buon umore quando non sia contristato da sinistre vicende, e che ogni giovialone può diventar melanconico in conseguenza d'una sventura. Dovremo dunque osservare, non al principio dell'azione, nè a qualche spezzatura di scena, ma, quando l'azione volge allo sviluppo, quando la peripezia è già pronunciata, quale delle due tinte campeggi se la *comica* o la *drammatica*, e allora si vedrà se la prima sarà di spettanza del così detto *carattere*, e se l'altra del *padre.* Un *carattere* nella società non si giudica dal conversare sociale. La Bruyère dice, con tutta la sapienza del filosofo, che l'uomo non si dà a conoscere quale egli è, se non che nel punto in cui egli cede all'impulso delle proprie passioni. Non alla cornice, non agli accessorj del ritratto dobbiamo fermarci, ma alla vera fisonomia che la natura gli ha impressa. Dietro un tale sistema, il solo da addottarsi, presto si risolverà quello che forma il soggetto di ciarle infinite, di vuote parole, d'interpellazioni mal digerite da imperiti direttori di compagnie, tre quarti dei quali sarebbe cosa ottima che tenessero in petto i loro pareri e i loro fanciulleschi giudicj. Per questa parte almeno l'arte procederebbe su basi solide, e non sui trampoli come spiacevolmente si vede.

CONCLUSIONE

In principio di questi studj noi ci dichiarammo lontani dalla pretensione di fare scuola agli attori di professione, per quelle circostanze appunto che all' arte disgraziatamente sono collegate; ma siccome potrebbe darsi che qualcuno fra gli studiosi, cui principalmente ci rivolgevamo, pensasse di montare le pubbliche scene, crediamo opportuno rivolgere loro alcune parole.

Noi raccomandiamo loro più che mai di portare sulla scena un contegno nobile e un bel modo di presentarsi. Non v' ha scusa per chi transige su questo punto. È dovere l'esser sempre misurato e composto quando si è al cospetto di molti; e questo principio di bella educazione dobbiamo praticarlo per rispetto all'uditorio e a noi stessi. Ogni parte, anco la più triviale, si può eseguire perfettamente facendo quel tanto che spetti al carattere e alla condizione del *personaggio*, fosse pure tavernajo, o facchino, senza sbracciarsi tanto, che lo spettatore abbia a dire, rassembrar propriamente l'attore figlio di un facchino o di un tavernajo. E ricordiamo che nella parte del beone, dell' avvinazzato si stia pure al solo stordimento, e non a denotare schifosamente quella somma ripienezza di vino, sputando di frequente, e facendo mille altre luride cose che pur troppo abbiamo veduto a fare.

Ciò non basta: importantissima avvertenza si è quella di mantenere non solo il carattere proprio per tutto quel grado d'interesse che l'autore ha dato al personaggio della favola, senza badare al molto o alla pochezza della parte, e non vestirsi di quell'insopportabile indolenza che taluni affettano appena dette le ultime parole loro assegnate. Vedonsi spesso animati quelli che seguitano a parlare, e oziosi, indifferenti o distratti gli altri, sebbene dal più al meno tutti abbiano un interesse proporzionato nello sviluppo del componimento. E ciò è malissimo fatto. L'illusione del vero non cessa che col calare della tela, e coloro che ne vogliono in antecedenza distruggere il prestigio o ciarlando sotto voce con il vicino, o facendolo sorridere con quelle scipitezze già dette e ridette le cento volte, o scambiando occhiate con le belle o con i vagheggini delle loggie e del parterre, costoro meriterebbero una buona lezione dal pubblico, il quale per piccola che la dia, ha la potenza per solito di far abbassare le orecchie a' più orgogliosi.

Sulla scena talvolta avviene, che il progetto meglio calcolato fallisce d'*effetto* soltanto per una qualche piccola negligenza dell'attore non osservata da lui: come sarebbe o un' inflessione di voce troppo prolungata, o la controscena del personaggio astante non eseguita a tempo, od un' interpretazione sebbene esatta d'un concetto, non abbastanza svolta in fatto; e tutto questo per quel solo incolpabile caso, che noi da noi stessi tutto non possiamo vedere per quanto studio facciamo; mentre un altro vede e potrebbe con amichevole avvertimento suggerirci il mezzo di correggere. Ma siccome in quest'arte regnano un indescrivibile orgoglio ed un' invidia la più vergognosa, difficilmente si dà il caso che uno sia dal lato artistico amico leale dell' altro; perciò tutti a vicenda si

astengono di lodare al collega il bello che ha avuto l'ingegno di cogliere, facendo bensì notare segretamente a questo e a quello lo sbaglio nel quale è incorso. L'insetto più infimo del palco scenico, se da qualche anno non calchi, ma calpesti quelle tavole, tiene ad *orgoglio* il mostrar dell'*orgoglio*. Ognuno si terrebbe (secondo il pensar di costoro) capace di fare quel tanto che fa il più esperto, se la natura ingrata, o la cieca fortuna dispensatrice dei buoni successi fosse stata giusta verso del loro ingegno, perchè del difetto d'ingegno nessuno conviene, anzi credono averne di troppo. Non conviene badare a quel loro affettato: *io non me ne intendo* (che in coscienza sarebbe tanto giusto!) perchè nello stesso tempo smentiscono la protesta parlando o a sghembo sulla proposizione impugnata, e volendo far più oltre paradossi sopra la verità che non vedono.

Se invece un amor vero dell'arte li dominasse, il loro stupido orgoglio scomparirebbe, e ne prenderebbe il posto lo studio, e con questo il buon senso e i maturi giudizj: e ciò produrrebbe ben più vantaggio di qualsiasi dettato, perchè l'esercizio pratico e continuato, preceduto da una bastante istruzione per l'esercizio della scena, è tutto.

Talma sosteneva che un attore deve poco farsi vedere nei luoghi pubblici, togliersi ai passeggi, agli oziosi convegni delle caffetterie, alla popolarità delle feste, ecc. ecc. Egli diceva esser necessario che un attore non faccia conoscere i suoi modi abituali, altrimenti questi perdono sulla scena tutto il loro prestigio. Oimè! in generale non v'ha attore che badi a questo suggerimento: anzi direm così, che lo sprezzo del dettato si spinge a tanto, che sovente vedesi il commediante che terminò la sua *parte* al secondo o terzo atto, che forse nel dramma si dice

morto, e che di lui si seguita a parlare per tutto il restante del componimento, lo si vede vestito de' suoi abiti passeggiare per la platea, o affacciarsi alla loggia di qualche palchetto. Altri che avranno *parte* soltanto alla metà della produzione si tratterranno a ciarlare all'ingresso del teatro fino che siano chiamati sul palco; ed altri ancora che, terminate le ultime parole del componimento, se sono vestiti di abiti del giorno, si puliscono in fretta in fretta la faccia e corrono a formar parte di quella tappezzeria che fa ala all'uscire del teatro, quasi volessero dire a quelli che escono: Osservatemi bene, o signore e signori: io son quell' amante sventurato, che testè vi ha fatto piangere, o quel buffone che poco fa vi ha fatto ridere. Neh! come sono bravo, e bello?

Da tutto ciò chi entra nell'arte si astenga; chè troppo è necessario, non l' orgoglio, ma il decoro e una certa dignità verso noi stessi. Ma pur troppo la convivenza fa spesse volte derogare ai più fermi propositi.

Lasciando la vita privata e tornando all'arte, noi non abbiamo più che suggerire, o per dir meglio, la nostra mente dal lato dei *principj* teoretici nulla saprebbe aggiungere. Speriamo per altro che stando gli studiosi a quanto da noi si dettò in proposito, certamente non porranno il piede su di una falsa strada.

Ma se per caso su di ogni materia non avessimo bene sviluppato il concetto, si ritenga che ciò derivò soltanto da deficienza di mezzi, non da mancanza di buon volere.

FINE.

REGISTRATO
7902

Digitized by Google

7902

Digitized by Google

BIBLIOTE

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIO